

Nuevas perspectivas, nuevas denuncias

Visualidades
del activismo contemporáneo
en América Latina

EDITORES

Miguel Alfonso Bouhabén
y Javier Campo

IArtes
EDICIONES



UNICEN
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Nuevas perspectivas, nuevas denuncias

Visualidades del activismo contemporáneo
en América Latina

EDITORES:

Miguel Alfonso Bouhaben
y Javier Campo

AUTORES:

Juan Carlos Arias, José Antonio Figueroa,
Valeria Coronel, María Paulina Soto Labbé, Sergio Zapata, Tomás
Crowder-Taraborrelli, Ilia Espinoza Pacheco,
Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos, Agustina Bertone, Jorge
Flores, Nicolás Scipione, Andrés Dávila,
Magalí Mariano y Leandro Zerbatto.

Artes
EDICIONES
ENSAYO





UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Nuevas perspectivas, nuevas denuncias

Visualidades del activismo contemporáneo en América Latina

Editores: Miguel Alfonso Bouhaben y Javier Campo

Autores: Juan Carlos Arias, José Antonio Figueroa, Valeria Coronel, María Paulina Soto Labbé, Sergio Zapata, Tomás Crowder-Taraborrelli, Ilia Espinoza Pacheco, Yanet Aguilera Viruélz, Franklin de Matos, Agustina Bertone, Jorge Flores, Nicolás Scipione, Andrés Dávila, Magalí Mariano y Leandro Zerbalto.

COLECCIÓN ENSAYO

D. R. © Universidad de las Artes

D. R. © de los autores

ISBN: 978-9942-977-39-7



Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec





UNIVERSIDAD NACIONAL
DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES



FACULTAD DE ARTE - UNICEN

Decano
Lic. Mario Valiente

Vicedecana
Lic. Claudia Castro

Secretario general
Prof. Alcides Cicopiedi

Secretaria académica
Mg. María Marcela Bertoldi

Secretario de Investigación y Posgrado
Mg. Jorge Tripiana

Secretaria de Extensión
Anabela Tvihaug

Facultad de Arte

9 de Julio 430/Pinto 399 3º piso - Tel. 54 (0249) 4422063 - 4440631

www.arte.unicen.edu.ar

Código Postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires, Argentina

Índice

Prólogo

Miguel Alfonso Bouhaben y Javier Campo 7

Insurrecciones visuales, videoactivismos y movimientos sociales

1. Imágenes documentales de la protesta social:
práctica, cuerpo y *performatividad*
Juan Carlos Arias, Politécnico Grancolombiano, Colombia 19
2. Pluralidades, convergencias y disputas:
el movimiento indígena y la rebelión de octubre
de 2019 en Ecuador
José Antonio Figueroa, Universidad Central del Ecuador, Ecuador
y Valeria Coronel, Flacso, Ecuador 51
3. El magma cultural del estallido social chileno.
Hacia una nueva Constitución
María Paulina Soto Labbé. Universidad Santiago de Chile, Chile 89
4. Impugnar a las imágenes. Entre el activismo, el cerco
mediático y la restauración conservadora en Bolivia.
Sergio Zapata, Festival de cine radical, Bolivia 119
5. La apropiación cultural de las luchas sociales:
Black Lives Matter, el cine documental y sus
discursos contestatarios.
Tomás Crowder-Taraborrelli, SUA-California, Estados Unidos 153
6. #Luz132: video-manifiesto del movimiento
estudiantil #Yosoy132.
Ilia Espinoza Pacheco, Universidad de las Américas Puebla, México 177

Contravisualidades indígenas, descoloniales y rurales

7. ¿Qué puede el audiovisual militante indígena? Un
análisis de la video-instalación *Cámara de Seguridad*
(Naine Terena y Téo Miranda, 2013-2017)
Yanet Aguilera Viruél Franklin de Matos, Universidade
Federal de São Paulo, Brasil 209

8. «Si no escuchan lo vamos a gritar»: La politización del sujeto indígena en el documental contemporáneo argentino Agustina Bertone, Unicen, Argentina	229
9. La «forma-fronteriza»: la estética descolonizadora del nuevo cine latinoamericano Jorge Flores, Universidad de las Artes, Ecuador	255
10. El Colectivo Documental Semillas contra el agronegocio Nicolás Scipione, Unicen, Argentina	273

Nuevas perspectivas del documental militante contemporáneo

11. Archivo, memoria y violencia. Cine de vanguardia contemporáneo en Latinoamérica Andrés Dávila, Universidad de las Artes, Ecuador	297
12. Yvonne: la militancia como religión y el activismo de la memoria. A propósito de <i>Yvonne</i> , de Marina Rubino (2019) Magalí Mariano, Unicen, Argentina	321
13. Un doble compromiso en la no ficción: aproximaciones sobre el cine ensayo contemporáneo en Argentina Leandro Zerbatto, Unicen, Argentina	347

Biografías de editores y autores	371
--	-----

Prólogo

La investigación colectiva que acá presentamos tiene como catalizador a las movilizaciones sociales acaecidas a partir de 2019 en América Latina. En Colombia, Ecuador o Chile se multiplicaron las huelgas, paros y marchas multitudinarias contra los paquetazos decretados por los gobiernos neoliberales y contra las prácticas económicas diseñadas por el Fondo Monetario Internacional. Son muchos los ciudadanos latinoamericanos que han salido a las calles a manifestar su descontento con sus respectivos gobiernos. Incluso algunos medios como CNN, *The Guardian* o el diario español *Público* llegaron a hablar de una «Primavera Latinoamericana».

A diferencia de otras regiones del mundo, incluso del norte del continente americano, las movilizaciones políticas, la salida a las calles —aunque acompañadas cada vez más por el accionar más o menos organizado desde las redes sociales— es algo que identifica el accionar político popular de América Latina. Y con «popular» no queremos significar que siempre se trate de un pueblo mayoritario en acción y contrahegemónico, también las derechas —la revolución de «las Pititas» en Bolivia o las manifestaciones anticuarentena realizadas en las fechas patrias en la Argentina durante 2020, son algunos de los posibles ejemplos— han tomado las calles de forma esporádica pero, cada vez más, frecuentemente.

Los movimientos sociales —aquí sí queremos señalar a aquel «pueblo» popular-mayoritario— utilizan herramientas audiovisuales para visibilizar y dar voz a sus luchas, para denunciar agresiones, para defenderse de arrestos falsos, para llenar de contenido las redes sociales como nuevo campo de batalla política y digital frente a los medios de información

tradicionales. En suma: para evitar el silenciamiento, la manipulación y la censura mediática. Las películas militantes han servido a lo largo de la historia para reflexionar sobre las luchas, para la discusión y la organización. Tradicionalmente, el cine ha sido una herramienta social: desde el *Kino-Pravda* de Vertov, los grupos militantes del mayo francés —Grupos SLON, Grupos Dziga Vertov (aunque con significativos bemoles en su acercamiento al «pueblo»)—, los grupos militantes del nuevo cine latinoamericano —Grupo Liberación, Grupo Ukamau—, la guerrilla televisiva de los años 70 y el cine piquetero, hasta llegar a las prácticas videoactivistas y a la producción de contranoticias de los movimientos sociales durante la Primavera Árabe, el 15M de España, el movimiento Occupy Wall Street, o el movimiento #YoSoy132 de México.

Otra de las características por las cuales es resaltado el cine y el audiovisual latinoamericano es por su politicidad militante. Y aquí la tradición del cine político de la región resulta fundamental: Santiago Álvarez, *La hora de los hornos*, *La batalla de Chile* y los festivales de Viña del Mar, solo para nombrar cuatro hitos y no hacer una lista larguísima (la cual, tranquilamente, podría ser presentada solo apelando a nuestra memoria, en principio). Filmografías y films que no solo fueron deleite estético, sino herramientas para el debate político, incluso motivo de persecución, secuestro, desaparición y muerte para varios de sus hacedores y espectadores. Entonces, ¿cuán hijas de su tiempo son las voluntades de registro y realización de videoactivistas hoy? ¿Guardan algo en su ADN de aquellas tradiciones del documental político militante latinoamericano?

Algunos autores continúan aplicando la noción de «tercer cine»¹ (como Mike Wayne¹) para las experiencias más allá

¹ Mike Wayne, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema* (Londres: Pluto Press, 2001).

de los 60 y 70; otros prefieren destacar que, con los golpes de Estado y la imposición de nuevas dictaduras, se vieron truncadas esas experiencias. Consideramos que los conceptos tienen un asidero temporal, a veces espacial, aunque sus fronteras puedan ser más o menos flexibles (como cuando hablamos de «tercer cine» de los 60 y 70); pero algo de ellos perdura. Allí donde hubo fuego...

Transitando este camino, ¿qué es lo típicamente «latinoamericano» en el hacer político audiovisual? Es nuestro deseo que los artículos aquí reunidos, producto de investigaciones originales, nos puedan aportar elementos para tratar de encontrar algunas respuestas posibles a dicho interrogante, que también nos conecta con el pasado y el futuro.

Ahora bien, volviendo a la contemporaneidad, también se han producido gran cantidad de films que no registran marchas ni luchas callejeras, sino reclamos silenciosos o silenciados. Documentales sobre comunidades originarias indígenas que tradicionalmente se consideraban etnográficos, hoy son políticos. Films sobre modos de siembra y pastoreo rural que denuncian la contaminación del medio ambiente, hoy son políticos. Testimonios autobiográficos sobre crianzas violentas, hoy son políticos. Revisiones audiovisuales sobre la penetración cultural de modelos patriarcales, hoy son políticos. Por ello, este proyecto defiende la necesidad de ampliación de consideraciones sobre qué es el documental político y el videoactivismo latinoamericano en nuestros días.

La estructura de *Nuevas perspectivas, nuevas denuncias. Visualidades del activismo contemporáneo en América Latina* articula tres bloques temáticos: «Insurrecciones visuales, videoactivismos y movimientos sociales», «Contravisualidades indígenas, descoloniales y rurales» y «Nuevas perspectivas del documental militante».

En «Insurrecciones visuales, videoactivismos y movimientos sociales» se compilán diversos estudios sobre las prácticas de videoactivismo de los movimientos sociales latinoamericanos en la última década: en 2020, la reflexión sobre las políticas de la imagen en las protestas de Colombia; en 2019, el balance sobre la geografía visual del movimiento indígena en Ecuador, la productividad de los signos del estallido social en Chile y los usos videoactivistas de los jóvenes de clase media alta en Bolivia; en 2013, el abordaje de la imágenes del Black Lives Matter norteamericano en diálogo con Latinoamérica; y en 2012, el análisis de las producciones audiovisuales del movimiento mexicano #YoSoy132.

Este primer bloque abre con el capítulo de Juan Carlos Arias (Politécnico Grancolombiano), en el que se pregunta por los modos de documentación de las protestas sociales en el contexto colombiano. Para ello, plantea dos líneas posibles de práctica política de la imagen. Por un lado, aquella que implica el registro de las protestas desde la tensión individuo-masa a partir del análisis de una serie de filmaciones de los años 20 y 30. Por otro lado, aquella que se pregunta por la *performatividad* de los cuerpos que protestan a partir del análisis de la materialidad-corporalidad de los militantes que registraron las últimas movilizaciones de 2020-2021.

En el siguiente capítulo, «Pluralidades, convergencias y disputas: el movimiento indígena y la rebelión de octubre de 2019 en Ecuador», José Antonio Figueroa (Universidad Central del Ecuador) y Valeria Coronel (Flacso-Ecuador) van a pensar la intersección entre lo político y lo cultural en el seno del movimiento indígena a partir un doble análisis. En primer lugar, se explora la geografía visual del levantamiento de 2019 orientada a valorar la reivindicación de los derechos políticos del movimiento indígena. En segundo lugar, se interpretan un conjunto de imágenes de festividades y

rituales que priorizan la representación esencialista de los rasgos culturales.

María Paulina Soto Labbé (Universidad de Santiago de Chile), por su parte, explora las condiciones de emergencia cultural del estallido social de Chile en 2019, así como la auscultación de los síntomas previos de la lógica neoliberal que anunciaron la crisis. Sobre esa base, Soto configura, junto con la diseñadora Carola Ureta, un decálogo de signos y símbolos —entre otros, los denominados «solidaridad intergeneracional», «sustitución de banderas» o «carácter festivo de la revuelta»— como parte del repertorio cultural del estallido popular. Finalmente, en la última parte del texto, se aplican un conjunto modelos de interpretación cultural para proponer posibles lineamientos políticos para la nueva Constitución de Chile.

También en octubre de 2019 acontecieron las movilizaciones protagonizadas por jóvenes de clase media-alta de Bolivia contra el Movimiento Al Socialismo (MAS). Sergio Zapata (Festival de Cine Radical de Bolivia) aborda las prácticas videoactivistas de estos jóvenes —que mayoritariamente son varones blancos urbanitas— en tanto contraimágenes del gobierno de Evo Morales que circulaban por las redes sociales tras la autoproclamación de Jeanine Áñez. Dichos videos encarnaban una perspectiva política con tintes fuertemente blanqueados y antindígenas que se articularon con la estrategia de los medios de comunicación afines a las élites económicas.

El capítulo de Tomás Crowder-Taraborrelli (Soka University of America) aborda uno de los movimientos que más han calentado las calles de Estados Unidos en este siglo XXI. «*Black Lives Matter*» fue un grito desgarrador que se propagó a lo largo de aquel país y que, gracias a figuras del deporte y el espectáculo, fue enfocado por los medios masivos de co-

municación. Pero, al margen de dicha atención mediática, al autor le interesan los registros audiovisuales y la indagación en ellos, como así también su circulación dispar, o caótica, por las redes sociales. Mostrando una América que, en varios sentidos, estuvo, al menos por unos momentos, más cerca de Latinoamérica.

La propuesta de Ilia Lizbeth Espinosa Pacheco (Universidad de las Américas Puebla), que cierra el bloque temático, tiene por objeto el análisis del movimiento mexicano #Yo-Soy132 como resultado de la crisis económica y política de 2012. Frente al favoritismo mediático por Peña Nieto durante las elecciones, un grupo de estudiantes hizo uso de las redes sociales en tanto espacio de contracomunicación política. Entre la profusa producción audiovisual del movimiento, destaca el vídeo #Luz132 por dos razones: en primer lugar, porque fue pensado para ser proyectado en los muros de Televisa y, en segundo lugar, porque supone un ejemplo de memoria histórica de la violencia ejercida por el Estado mexicano.

En el segundo bloque, «*Contravisualidades indígenas, descoloniales y rurales*», se aborda la reflexión sobre las potencias contrahegemónicas del audiovisual indígena brasileño, sobre los documentales que vindican las luchas de los pueblos originarios en Argentina, sobre la potencia descolonial del cine latinoamericano y sobre los documentales rurales y su raigambre activista.

En el primer capítulo, Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos (Universidade Federal de São Paulo) se pregunta: «*¿Qué puede el audiovisual militante indígena?*». Para dar cuenta de esta pregunta, se pone en marcha un análisis puntilloso y preciso sobre la videoinstalación *Cámara de Seguridad* de Naine Terena y Téo Miranda. Dicha videoinstalación está conformada con imágenes registradas en 2015 durante las movilizaciones de la APIB (Articulación de los Pueblos In-

dígenas del Brasil) en defensa de los territorios indígenas. La urgencia por captar la movilización indígena, catapulta a los cineastas a tomar, por medio de las imágenes, el espacio público usurpado por las cámaras de vigilancia.

A continuación, Agustina Bertone (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires/Conicet) se dedica a analizar un conjunto de documentales que se proponen resaltar las reivindicaciones y luchas vigentes de los pueblos originarios de la Argentina. Estos, desde hace varias décadas, no solo son protagonistas de films etnográficos, sino de films políticos, incluso militantes, en los que su voz de protesta por siglos de hostigamiento y destrucción —cultural, pero también física— se hace oír.

Jorge Flores (Universidad de las Artes del Ecuador) propone el concepto «forma-fronteriza» para pensar la estética descolonizadora inherente al nuevo cine latinoamericano (NCL). Para ello, proyecta un fluido magma de teorías latinoamericanas —del barroco, de la descolonialidad y del perspectivismo filosófico amerindio— sobre un corpus de films del NCL con objeto de repensar sus formas fronterizas. Dichas formas fronterizas, promueven un gesto de deconstructor de los cánones del clasicismo cinematográfico, que guarda inequívocas similitudes con las destrucciones político-culturales del barroco, la descolonialidad y el perspectivismo.

En el texto de Nicolás Scipione (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) se pone en escena el estudio de films recientes sobre la cuestión campesina. Un cine que podríamos denominar «rural», pero que deja bien atrás esas viejas estampas de la vida apacible en el campo y representan la vanguardia del videoactivismo más prolífico y candente de los últimos años en nuestra región. Un conjunto de documentales que están adquiriendo mayor visibilidad en

este territorio, en el cual se extraen de la tierra buena cantidad de los alimentos que consume el mundo.

Finalmente, en «Nuevas perspectivas del documental militante contemporáneo» se analizan un conjunto de documentales militantes latinoamericanos de los últimos años: documentales experimentales sobre la violencia contra el ecosistema y la violencia de Estado, sobre las luchas feministas posicionados frente al heteropatriarcado o sobre el cine-ensayo de corte político.

En el primer capítulo, Andrés Dávila (Universidad de las Artes del Ecuador) trabaja el nexo entre archivo, memoria y violencia en las películas *Fordlandia Malaise* (2019), *El laberinto* (2018), *La impresión de una guerra* (2017) y *El renacer del Carare* (2020). La praxis con/sobre/entre el archivo —heredada del *found footage*, del cine estructural y del cine materialista— permite pensar la reapropiación de la imagen desde las coordenadas de la deslocalización y la desjerarquización del poder. La violencia está escrita en el archivo y, por ello, el sentido original de los archivos deriva en una nueva forma de enunciación política.

Por su parte, Magalí Mariano (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) atraviesa otro de los temas que están más presentes hoy en día en el hacer audiovisual político de América Latina: el feminismo. Desde diferentes aspectos como el maltrato a las mujeres, los femicidios o la heteronormatividad patriarcal, diversos documentales están tratando estas temáticas. La autora encara el estudio de un film sobre una luchadora por los derechos humanos y, al mismo tiempo, las estrategias que la directora del film se da para abordar a su protagonista y sus argumentos.

En el último —pero no menos importante— artículo de esta compilación, Leandro Zerbatto (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) acomete la intrincada

pero necesaria tarea de revisar la tradición del cine-ensayo en la Argentina para destacar que desde allí también se presenta una parte del documental político contemporáneo. Si consideramos que uno de los picos de esta historia es *La hora de los hornos* y los cortometrajes de Santiago Álvarez, ensayos políticos pioneros en varios sentidos en América Latina, las indagaciones de Zerbatto se encaraman en hombros de gigantes.

En definitiva, el libro pretende explorar una cartografía posible sobre las visualidades de las luchas, rebeliones, paros y estallidos acaecidos en América Latina, así como las nuevas posibilidades de crítica visual abiertas por la teoría descolonial y por el cine militante contemporáneo. Un mapa incompleto, *in progress*, abierto, sí; pero un mapa que sirve para orientarse, para aprender a ver y a rebelarse.

Nos gustaría agradecer la inestimable ayuda recibida de Gabriela Zamorano, David Montero, Jorge Polo, Karolina Romero, Marta Díaz, Juan Martín Cueva, Jordi Macarró Fernández, Juan Manuel Padrón, Beatriz Urraca, Lior Zylberman, María Emilia Zarini Libarona, Cecilia Lacruz y Carlos Y. Flores. A todos ellos, mil gracias.

Miguel Alfonso Bouhaben y Javier Campo



Insurrecciones visuales, videoactivismos y movimientos sociales

Imágenes documentales de la protesta social: práctica, cuerpo y *performatividad*

Juan Carlos Arias Herrera

Politécnico Grancolombiano, Colombia

1. La pregunta por los códigos

En octubre de 2018, estudiantes de toda Colombia se unieron para protestar contra el presupuesto de las universidades públicas del país. Desde 1992 el presupuesto de estas instituciones de educación superior no había aumentado, a pesar de que el ingreso de estudiantes se había incrementado en un 130 %. De acuerdo con fuentes oficiales, las universidades públicas tenían, para ese momento, un déficit de más de 5 millones de dólares¹. Dadas estas condiciones, los estudiantes demandaban un aumento presupuestal de 1.5 millones. Después de más de dos meses de manifestaciones públicas masivas, el Gobierno aceptó incrementar el presupuesto de educación. Durante las manifestaciones, los medios masivos y las redes sociales reprodujeron cientos de imágenes de las protestas, creando distintas narrativas a su alrededor. Para mí, esas eran imágenes ya conocidas, imágenes que ya había visto circular, no solo de otros momentos en la historia reciente de Colombia, sino de muchos otros acontecimientos en el mundo.

Gran parte de las protestas de 2018 ocurrieron a pocas calles de mi apartamento en Bogotá. Desde el principio tuve la idea de sumarme a ellas y registrarlas con mi cámara. Sin

¹ Ver: «Universidades públicas denuncian déficit de 18,2 billones de pesos», publicado en el periódico El Tiempo, 1 de octubre de 2018. <https://www.eltiempo.com/vida/educacion/universidades-publicas-tienen-un-deficit-de-18-2-billones-de-pesos-275522> (Consultado el 18 de marzo de 2021)

embargo, debo confesar que no lo hice. No supe cómo grabarlas, cómo moverme dentro de ellas teniendo una cámara en la mano. En ese momento no logré descifrar qué tipo de imágenes debía producir, más allá de los cientos de videos que ya estaban disponibles en Internet. ¿Debía grabar ese acontecimiento de un modo diferente? ¿Qué significaba «diferente» en ese contexto? ¿O era esa una de esas raras ocasiones en las que todas las imágenes debían verse iguales? Para mí, en ese momento y aún hoy, estas preguntas condensan una inquietud práctica y no solo un interés puramente teórico: ¿cómo documentar los movimientos sociales a través de imágenes, bien sea de seguimientos documentales o de puestas en escena de ficción? ¿Cómo damos cuenta, audiovisualmente, de la comunidad de cuerpos que se toman el espacio público para protestar, exigir, transformar?

A pesar de las singularidades históricas de cada marcha y de cada protesta, las imágenes que dan cuenta de ellas parecen apelar a un mismo modo de ver. En cierto punto, parecen ser intercambiables entre sí o incluso reproducibles. No es raro escuchar, por ejemplo, que algunos medios o usuarios de redes utilizan imágenes de otras protestas en momentos y lugares diferentes para manipular las narraciones de lo que ocurre en el presente en un contexto específico. Así, por ejemplo, en diciembre de 2017 circuló en Argentina una imagen de un uniformado disparando gas pimienta al rostro de una mujer durante las protestas contra la reforma previsional en la que cientos de personas se enfrentaron a la policía. La imagen, sin embargo, fue tomada por un fotógrafo de la Agencia EFE durante las manifestaciones de empleados públicos en Río de Janeiro en 2016². ¿Qué implica que sea posible usar imágenes de protestas en contextos distintos a aquellos en que fueron registradas? ¿Protestamos igual en cualquier parte del mun-

2 Ver: «Las 5 fotos falsas que circularon en las redes durante las protestas», publicado en el periódico Perfil, 21 de diciembre de 2017. <https://www.perfil.com/noticias/politica/las-5-fotos-falsas-que-circularon-en-las-redes-durante-las-protestas.shtml> (Consultado el 18 de marzo de 2021).

do? O, más bien, ¿producimos el mismo tipo de imágenes y representaciones de las protestas? ¿Cuál es el problema de reproducir las manifestaciones sociales a través de códigos audiovisuales preestablecidos?

Georges Didi-Huberman (2014) ha acuñado un importante concepto para describir las prácticas de invisibilización de los pueblos contemporáneos: sobreexposición. Didi-Huberman señala cómo, en nuestra época, la invisibilización no funciona solamente a través de procedimientos negativos de sustracción y borrado, como la censura. Nuestra época ha creado una forma de invisibilizar al otro quizás más perversa: el exceso espectral de las representaciones. En sus propias palabras, Didi-Huberman afirma que «los pueblos están expuestos a desaparecer porque están subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo»³. Este exceso, cabe aclarar, no es un asunto de cantidad. No se pueden tener *demasiadas* imágenes de la pobreza, por ejemplo. El problema es de sobrecodificación: ciertas representaciones son repetidas y amplificadas dentro de ciertos formatos que deben resultarnos familiares para que encontremos en ellas algo de verdad. Es decir, nos hemos acostumbrado a que el otro aparezca de un modo particular. No a que aparezca con el mismo contenido siempre, sino a que su imagen adquiera cierta forma que nos resulta familiar. Ese modo del aparecer es la condición para que lo percibamos legítimamente como ese otro y confiemos en la veracidad de su imagen. Si un hambriento, por ejemplo, no aparece como un hambriento *debe* aparecer, entonces no confiamos en su imagen y, por lo tanto, no lo legitimamos como hambriento.

Un corto ejemplo: en enero de 2003, el periodista y político brasileño João Mellão Neto publicó una columna de opinión en el diario *Estadão* en la que criticaba las políticas es-

³ George Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 14.

tatales contra el hambre que el expresidente Luiz Inácio Lula da Silva había implementado durante su primer período como jefe de Estado. Según Mellão Neto (s.f), uno de los principales fracasos de los programas de Lula había sido un diagnóstico errado sobre la gravedad del hambre en Brasil. Desde su perspectiva, el hambre era solo un problema secundario, menos importante que la miseria. Para sustentar su argumento, Neto apelaba a la cobertura mediática de la «caravana da fome» (caravana del hambre), un viaje que el presidente y su gabinete completo emprendieron con la meta de presenciar directamente las condiciones reales del hambre en algunos estados del noreste brasileño:

Basta observar las fotos que la prensa publicó sobre el “fome-tur” (tour del hambre) para constatar que Lula no consiguió posar al lado de ningún hambriento auténtico. Ninguno de los que aparecían en las fotos, ni de lejos, se parecía a aquellas figuras esqueléticas que nos acostumbramos a ver en reportajes sobre el África sub-sahariana o en ciertas regiones de Asia. Lo que se vio, realmente, fue miseria. Y eso complica todo. El hambre se resuelve proveyendo alimentos. La miseria es una cuestión más compleja⁴.

Para Neto, la imagen de los hambrientos en Brasil no se correspondía con las imágenes de un otro hambriento que los medios habían construido por décadas. Por lo tanto, esas personas no eran realmente hambrientos, sino simplemente pobres. Es claro que, para este improvisado crítico, la noción de «hambre» solo se aplicaba a los casos de ausencia absoluta de comida y, sobre todo, a sus efectos plenamente visibles en el cuerpo humano.

⁴ João Mellão Neto, «Lula na hora da verdade» en *Fome de propaganda? Propaganda da fome? Uma seleção de análises da política social do Governo Federal. Cadernos de ação política 8* (s.f.); 8.

¿Puede ocurrir algo similar en el caso de la protesta social? ¿Hemos construido códigos de aparición de los movimientos sociales que terminan por componer una imagen familiar de ellos, una imagen esperada que, paradójicamente, los invisibiliza en su efectividad política en tanto los convierte en parte del panorama de actualidades que consumimos cotidianamente?

Mi interés no se dirige a responder estas preguntas a través de un análisis detallado de las representaciones de la protesta social en el cine latinoamericano o colombiano. Además de tratarse de una tarea que supera el presente texto, considero que la pregunta por la representación es insuficiente respecto a la pregunta planteada. Nos hemos acostumbrado a un esquema de pensamiento en el que nos preguntamos cómo X fenómeno es representado en Y tipo de imágenes. Dentro de esta fórmula cabe cualquier fenómeno social y cualquier medio de representación. Sin embargo, esa forma de preguntar supone que el fenómeno existe como tal por fuera de sus representaciones, y las imágenes son solo medios externos que vienen a dar cuenta de él. Así ha sido en parte en el caso colombiano.

Como en la mayoría de países latinoamericanos, en Colombia las primeras filmaciones de los movimientos sociales aparecen asociadas a las cine-actualidades o reportajes cinematográficos que registraban los acontecimientos presentes del país en las primeras décadas del siglo XX. En 2015, para conmemorar el centenario del primer largometraje documental producido en el país (titulado *El drama del 15 de octubre*), la Cinemateca Distrital de Bogotá realizó una compilación de las películas que se han centrado en los movimientos de protesta social a lo largo de la historia. Esta curaduría propone tres períodos históricos: el principio de la rebeldía (1915-1960), entre la guerra y la resistencia (1960-1985), y el inicio de la reconciliación (1985-2015). A pesar de su innegable valor, se trata, sin embargo, de una historia de los movimientos so-

ciales, no de sus imágenes. Más que pensar el modo en el que aparecen los movimientos sociales en el cine, se da por sentado el carácter de registro verídico de la imagen documental para poder analizar, a través de ella, la historia socio-política del país.

Me interesa preguntarme, más bien, por la imagen como una práctica, y no como un conjunto de obras terminadas que representan acontecimientos reales. Como una práctica que da forma a lo real, y no solo lo registra o representa. Es decir, los modos en que producimos imágenes de las protestas revelan la manera en la que comprendemos la acción misma de la protesta social. Aunque sea importante usar la imagen para hacer una historia de los movimientos sociales, también es importante pensar la imagen en sí misma, pensar la protesta desde sus modos de aparición y no como algo externo a ellos. Me interesa, entonces, comprender la imagen como una práctica colectiva que piensa *performativamente* (no solo racionalmente) nuestras formas de comprensión de la acción política pública.

2. Entre el individuo y la masa

Quisiera comenzar con una de las filmaciones más antiguas de las protestas sociales que se conservan hasta el presente en Colombia: el cortometraje *8 de junio de 1929* filmado por los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo, pioneros del cine en el país. No pretendo hacer un recorrido histórico exhaustivo, ni apelar al «origen» del cine nacional, sino a la historia para mostrar la importancia de pensar cómo se filma la protesta social. Actualmente, se han conservado y restaurado 11 minutos de la película original donde se muestran los hechos del 8 y 9 de junio de 1929 cuando los habitantes de Bogotá salieron a las calles a protestar después de que el alcalde de la ciudad acusara por corrupción y destituyera a los gerentes del

acueducto y la empresa de tranvías. El presidente terminaría destituyendo también al alcalde para conjurar la crisis. En medio de las manifestaciones hubo numerosos heridos y un muerto: el estudiante Gonzalo Bravo cuyo funeral masivo fue filmado por los Acevedo.

El modo de aparición de las protestas es bastante claro en la película: las multitudes son filmadas en planos generales, la mayoría de veces desde lugares altos, subrayando el carácter masivo de las protestas a través de un énfasis las aglomeraciones en el espacio público. (Figura 1)



Figura 1. 8 de junio de 1929 de Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal, 11 minutos, 1929.

El espacio del encuadre es copado por la presencia de los cuerpos. No hay espacios vacíos en la composición, incluso cuando la cámara se mueve para destacar el número de manifestantes. En un corto plano, por ejemplo, la película hace un pequeño paneo sobre la multitud desde la pared de uno de los edificios de la plaza. La pared del edificio ocupa más de la

mitad del cuadro dividiéndolo en diagonal, mientras el resto está ocupado por pequeñas cabezas, casi todas con sombreros, aglomeradas una junto a la otra. La cámara se mueve ligeramente haciendo que los cuerpos pasen a ocupar la mayoría del plano, terminando en una composición casi abstracta. (Figura 2)



Figura 2. *8 de junio de 1929* de Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal,
11 minutos, 1929.

La imagen subraya, de este modo, la magnitud de la multitud que protesta a través de la ausencia de espacios vacíos dentro del encuadre. Al hacerlo, despoja de toda singularidad a los sujetos que se manifiestan públicamente transformándolos, precisamente, en una multitud anónima, en una masa de cuerpos que ocupan, que llenan el espacio (tanto de la plaza pública como de la imagen).

En un claro contraste, los líderes políticos que salían a los balcones a hablarle a la multitud son filmados desde abajo, ocupando el centro del cuadro y dejando vacío el resto de la composición. (Figura 3)



Figura 3. *8 de junio de 1929* de Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal, 11 minutos, 1929.

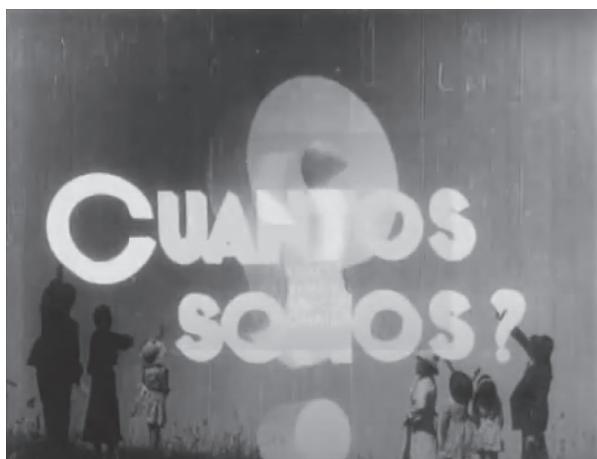
El montaje subraya el contraste: el individuo con voz articulada que habla desde arriba, y la masa, reducida a un cuerpo colectivo cuya voz ha sido reemplazada por su presencia en el espacio, que mira y escucha desde abajo. La cámara muestra de cerca a los líderes, construyendo su individualidad. Por el contrario, cuando la cámara se acerca a los que protestan, no lo hace para mostrar sus rostros e identidades, para darles una singularidad, sino para enfocar los carteles en los que estaban escritas sus consignas, o los que habían dibujado caricaturas de los políticos de la época.

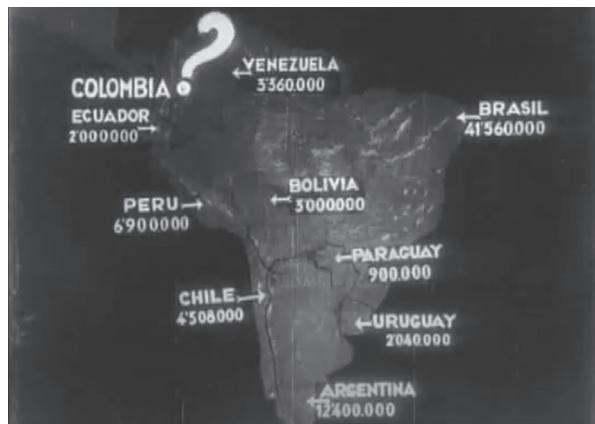
Más allá de las posibles limitaciones técnicas que dificultaban, por ejemplo, inmiscuirse entre la multitud, o caminar con ella para filmar de otro modo, vale la pena preguntarse qué implica mostrar la protesta social de esta manera, a través de un dispositivo de lo visible que construye al manifestante como una masa anónima que ocupa el espacio a través de su presencia material.

En 1938, los mismos hermanos Acevedo filman el cortometraje *Cuántos somos*, un documental en formato de reportaje

dirigido a promocionar la importancia de participar en el censo nacional realizado en ese mismo año. En la época no existían encuestadores que visitaran cada una de las casas, o dispositivos móviles y electrónicos como ocurre hoy, sino que cada ciudadano debía dirigirse a uno de los puntos focales, ubicados, en su mayoría, en las ciudades principales, para participar respondiendo las preguntas del censo. El cortometraje, entonces, era un ejercicio de persuasión, mostrándole al espectador la importancia de desplazarse a los centros de acopio de la información con el fin de saber cuántos somos, como su título lo indica.

Tal como señala Cristina López (2019), el principal mecanismo audiovisual a través del cual se construye esta estrategia de persuasión es la vista cenital. En la primera imagen aparecen algunas personas apuntando al cielo mientras se sobreponen la pregunta «¿Cuántos somos?». (Figura 4) Inmediatamente se muestra un plano desde arriba, desde el «cielo», señalado en el plano anterior: una animación cenital del mapa de Suramérica sobre el que aparecen los números de la población de los distintos países, para terminar con un signo de interrogación en el caso de Colombia. (Figura 5)

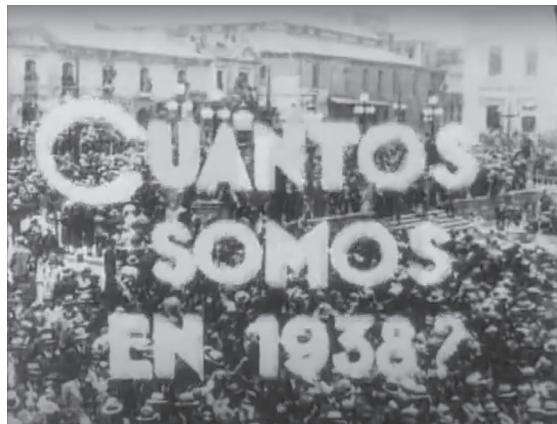




Figuras 4 -5. ¿Cuántos somos? de Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal, 10 minutos, 1937.

Después de una breve secuencia histórica, que repasa los nombres de los gobernantes que se interesaron por conocer las cifras de la población colombiana en el pasado, la película muestra al presidente de la época, Alfonso López Pumarejo, parado en su balcón junto a otros distinguidos dirigentes del momento. El plano enfoca a López Pumarejo en contrapicado, enfatizando su mirada sobre la plaza pública. (Figura 6) El contraplano, que aparece después de algunas cifras de censos anteriores, muestra desde arriba a una multitud congregada en la plaza. Sobre esta imagen aparece la pregunta: <<¿Cuántos somos en 1938?>>. (Figura 7)





Figuras 6 -7. *¿Cuántos somos?* de Álvaro Acevedo Bernal y Gonzalo Acevedo Bernal, 10 minutos, 1937.

Esta mirada desde arriba construye claramente quién mira y quién es mirado:

Quien mira hacia la aglomeración de personas es determinante, pues los datos por sí mismos no funcionan en tanto no hay quien los vea para poder establecer una visión interna completa. Para ello, habría que ubicarse y direccionar la mirada desde arriba, de manera que se intente abarcar un enfoque panorámico de la nación. De esta manera, la mejor forma de filmar una multitud, de representar un número indeterminado de gente, es desde arriba y en esta secuencia la cámara hace un paneo horizontal simulando la mirada del presidente, pues el movimiento intenta abarcar la mayor cantidad de gente posible dentro de la pantalla.⁵

En este sentido, la mirada desde arriba se convierte en una metáfora directa del censo. Es importante comprender el censo como un mecanismo de conteo que busca caracteri-

⁵ Cristina López, «<Volar e iluminar como metáforas de conteo>», *Revista Cero en conducta*, No. 8, (2019), <https://revistaceroenconducta.com/escritos/volar-e-iluminar-como-metáforas-de-conteo/>

zar a la población y aproximarse al conocimiento científico cuantificable. En esa medida, se inserta dentro del ideal del proyecto moderno asociado a la obtención de conocimiento objetivo y comprobable: saber cuántos somos, dónde y en qué condiciones vivimos, a partir de la representación racional obtenida a través de las cifras. Esa técnica moderna supone, entonces, mirar la totalidad que está por fuera del alcance del ojo humano, siempre limitado y subjetivo. Y al mismo tiempo, mirar fragmentariamente y en detalle para caracterizar esa totalidad. Esto es precisamente lo que sugiere la mirada desde arriba de la cámara cinematográfica: la posibilidad de ver de un modo que el ojo humano no puede, la posibilidad de captar a la multitud como totalidad, en tanto se la dispone dentro de un espacio particular, el encuadre. Al mirar desde arriba, emulando la mirada del gobernante que observa a su pueblo para contarla, el cine construye a la masa en tanto población: un cuerpo social cuantificable y, en esa medida, regulable por mecanismos de poder biopolíticos. Mecanismos que se centran, en palabras de Foucault (2002):

...en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar.⁶

El cine se inserta, de este modo, dentro de un dispositivo social más complejo que construye al cuerpo social como población, y pone como ideal su conocimiento minucioso.

¿Qué implica registrar las protestas sociales de la misma forma, con una mirada desde arriba que contrapone a los líderes que observan con el pueblo que se moviliza en masa?

⁶ Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976/2002), 168.

¿Qué implica construir al cuerpo (colectivo) que protesta como población? ¿Qué forma de aparición de los cuerpos se naturaliza a través de este tipo de imágenes?

Un desvío a través del análisis de una realidad diferente puede ser útil para dimensionar el problema. Al final del siglo XIX aparecen en la prensa europea los primeros fotorreportajes sobre las hambrunas en distintas partes del mundo. Las imágenes fotográficas venían a acompañar los relatos y crónicas que narraban los padecimientos de los hambrientos para un lector privilegiado que, por supuesto, no compartía su condición. Tal como señala James Vernon (2007), estas imágenes y relatos serían centrales en la transformación de la percepción del hambre en las sociedades contemporáneas. De ser percibida como un castigo divino en la antigüedad, el hambre había pasado en el siglo XVII a entenderse como un fenómeno natural que escapaba al control de lo humano. La economía política del siglo XVIII había sostenido, incluso, que el hambre era una consecuencia inevitable de las dinámicas del mercado y que, en esa medida, era una realidad que no debía ser intervenida: el mercado regulaba el crecimiento poblacional a través del hambre hasta alcanzar un equilibrio entre los bienes de consumo disponibles y la cantidad de habitantes en una región. Así, para autores como Malthus, el hambriento era percibido como responsable de su propia condición: su falta de regulación moral lo había llevado a reproducirse por fuera de sus capacidades económicas, lo que indefectiblemente llevaría al hambre. A finales del siglo XIX esta percepción cambiaría radicalmente a través de las crónicas periodísticas y de las imágenes que las acompañaban. En ellas, los hambrientos eran retratados de un modo particular como víctimas de una realidad que no controlaban, oponiéndose a la retórica que los categorizaba como responsables de su propia condición.

Esas primeras imágenes produjeron un conocido estereotipo del hambriento que ha permanecido casi invariable por varias décadas: un grupo de hombres, mujeres y niños hambrientos, semidesnudos (los niños estaban, comúnmente, completamente desnudos), posando para la cámara en medio de un paisaje desolado. La composición era absolutamente simple e, independientemente del contexto, era siempre la misma. Los hambrientos miraban directamente a la cámara mientras permanecían juntos de pie o sentados. Las huellas del hambre y la enfermedad eran evidentes en sus cuerpos: miembros extremadamente delgados, abdómenes inflados en los niños, ojos hundidos, y esqueletos visibles bajo la tensa piel. Algunos sostenían recipientes vacíos, subrayando el sentido de carencia. El hambriento no era representado realizando alguna acción cotidiana, sino posando exclusivamente para la cámara, casi pasivamente respecto a su propia condición. Esa pasividad, a través del contacto visual directo con la cámara, apelaba a las emociones de los observadores, llamándolos a asumir un papel activo para solventar la situación de las víctimas. Gracias a su singularidad técnica, la fotografía enfatizaba la presencia física que las crónicas escritas apenas podían sugerir. En las fotografías, las víctimas del hambre eran visibles como pura materialidad, como cuerpos desnudos. La composición reforzaba el efecto de la imagen como evidencia de una realidad material y, por lo tanto, verdadera. Esos cuerpos eran, incluso, *más* físicos que otros. Sus huesos marcados, sus órganos sobre o subdimensionados desafiaban la percepción de normalidad del espectador. Estas figuras anormales eran, al mismo tiempo, cuerpos dóciles y pasivos que aceptaban su nuevo espacio simbólico, y cuerpos deformados esperando por una solución real. Así, imágenes y palabras creaban una distribución de los cuerpos a través de la asignación de roles específicos para el hambriento y para el

lector-observador. Producían un particular modo de ser dentro de una realidad social que, ahora, se condensaba en la noción de hambre.

Además de la reducción del hambriento a un cuerpo extremo, las imágenes fotográficas producían un efecto adicional: la borradura de la individualidad. La mayoría de las fotografías usadas en los reportajes de las hambrunas en diferentes regiones del mundo retrataban grupos en lugar de individuos aislados. Incluso cuando se presentaban víctimas individuales, las imágenes repetían una misma fórmula de composición ignorando la singularidad de cada personaje. Zahid R. Chaudhary (2012) afirma, a propósito de las fotografías de la hambruna de Madras entre 1876 y 1879, que tales imágenes ignoraban el hecho de que «cada persona retratada representaba una historia de vida diferente, y un cuento de sufrimiento que no era intercambiable con las historias de otros»⁷.

De este modo, la imagen construía al hambriento como población, no por mostrarlo como una masa informe, como en el caso de las imágenes de las protestas, sino por desposeerlo de una individualidad y hacerlo aparecer como un cuerpo biológico que desempeña un papel particular dentro del espacio social. El espacio del encuadre y la disposición de los cuerpos en él se vuelven una metáfora del lugar de esos cuerpos dentro del espacio social.

Esta construcción de un cuerpo social a través de sus modos de aparición también puede rastrearse en el caso de las imágenes de protestas. El caso singular de la mirada desde arriba muestra que las formas de filmar los movimientos sociales no son neutras, a pesar de su posible espontaneidad. Las imágenes constituyen siempre un dispositivo que implica una construcción política de los cuerpos. Más allá de la intención explícita de sus autores, ¿a quién le sirve hacer visible a la mul-

⁷ Zahid R. Chaudhary, *Afterimage of Empire: Photography in Nineteenth-Century India* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 155.

titud que protesta como población? ¿Dentro de qué discurso se instrumentaliza esta percepción de la acción pública?

3. La *performatividad* de los cuerpos que protestan

Así como podemos preguntarnos por la construcción de los cuerpos que protestan en películas como las de los hermanos Acevedo en la década de 1920 en Colombia, podemos preguntarnos por la manera en la que visibilizamos la protesta en el presente a través del dispositivo audiovisual que constituimos para grabarlos y fotografiarlos.

Luis Valenzuela Prado (2018) propone una interesante aproximación al problema de las imágenes de las protestas al construir una lectura de la *performatividad* de los cuerpos en las manifestaciones políticas a través de novelas escritas y películas chilenas y argentinas. Su enfoque permite subrayar cómo al enfocarse en el problema de la *performatividad*, se ofrece una aproximación diferente a la pregunta por los contenidos narrativos o ideológicos de las imágenes. La pregunta por la *performatividad* dirige la atención hacia los cuerpos, a su modo de aparición tanto en el espacio público como en el espacio de la imagen audiovisual. ¿Cómo aparecen los cuerpos que protestan en el espacio del encuadre? ¿Cómo se mueven en él? ¿Cómo se mueve o se detiene la cámara respecto a esos cuerpos? ¿Qué papel asume el cuerpo que filma respecto a los cuerpos filmados en el espacio material?

André Lepecki (2013) propone distinguir dos tipos de movimiento en el espacio público: uno codificado, familiar, que se repite invariablemente en distintos momentos y lugares; y otro que, por el contrario, rompe la normalidad, cuestiona el código e implica la liberación de los cuerpos. El primer tipo de movimiento lo identifica con la función de la policía:

Más o menos persistentemente, más o menos violentamente, en donde sea que la protesta política se ponga en marcha, la policía aparece para romper la iniciativa y para determinar caminos ‘adecuados’ para los manifestantes. Ante una manifestación, la policía funciona primero que nada como un controlador del movimiento. Impone bloqueos, contiene o canaliza a los manifestantes, dispersa a las masas y a veces literalmente levanta y arrastra cuerpo. Tanto coreográfica como conceptualmente, la policía puede ser entonces definida como aquello que, mediante sus habilidades y presencia física, determina el espacio de circulación y asegura que ‘todo el mundo esté en el lugar permitido’.⁸

No debe pensarse, sin embargo, que el concepto de «coreo-policía» apunta a una especie de represión exterior que define los modos del movimiento de los cuerpos que protestan. La noción de «policía», como en el pensamiento de Jacques Rancière, no se refiere simplemente a la institución policial, sino a todo cuerpo social que cumpla la función de mantener un reparto de lo sensible ya dado. Lo importante de la noción de «coreo-policía» es que muestra la introspección del control diagnosticada por Gilles Deleuze (1996) en su reflexión sobre las sociedades contemporáneas: la multitud no necesita de la represión policial directa para moverse dentro de lo permitido, para reproducir las formas de la acción que se han determinado como adecuadas para la protesta legítima.

Lepecki usa el ejemplo de *El susurro de Tatlin #5*, la pieza performática de Tania Bruguera realizada en el Tate, donde dos oficiales de la policía montada intervienen el museo guiando los movimientos y acciones de los visitantes. Sobre la obra, Bruguera afirma: «El hecho de que la gente tenga la misma reacción que tendría en la vida real cuando ven a la policía

⁸ André Lepecki, «Choreopolice and Choreopolitics: or the task of the dancer», *TDR*, Vol. 57, No. 4 (2013): 13–27.

controlándolos para mí es realmente importante» (citada por Lepecki 2013). Esa reacción no es otra que seguir las indicaciones de la policía, a veces con risas nerviosas por el contexto en el que se encuentran. Ningún espectador cuestionó la relación de poder, a pesar de encontrarse en un contexto en el que hacerlo no habría supuesto las consecuencias que podría haber tenido en la vida cotidiana. La multitud de espectadores parecieron adaptarse fácilmente a los movimientos dirigidos por los policías desde sus caballos: el código de movimiento que ellos exigían parecía estar incorporado y era cómodamente reproducible. De este modo, la policía no está reducida a los cuerpos de los oficiales, sino que se muestra como una función generalizada de poder, en términos de Deleuze (1996), una máquina abstracta que mantiene el orden social, que administra un reparto de lo sensible en el que cada individuo conoce su lugar y el modo en el que puede (debe) moverse en él.

Todos hemos experimentado esta máquina abstracta que se materializa en cuerpos colectivos y movimientos concretos. Las marchas de protesta cada vez están más reguladas. Sus recorridos son definidos de antemano con la policía local, y cada vez aparecen más voces que piden protestar «pacíficamente» para no interrumpir el flujo cotidiano de la ciudad, o para no dañar «innecesariamente» los bienes públicos o privados. Algo similar pasa con las imágenes de las protestas sociales, y aquí radica mi propuesta reflexiva: hay un código familiar en estas imágenes, definido no solamente por el lenguaje audiovisual desde el que están compuestas, sino por el lugar *performativo* que asume la cámara respecto a las acciones que registra.

El 9 de septiembre de 2020 la televisión colombiana reportaba una intensa jornada de protestas en las calles de Bogotá. La noche anterior, algunos miembros de la Policía Nacional habían asesinado al ciudadano Javier Ordoñez por uso desmedido de la fuerza en un procedimiento de detención

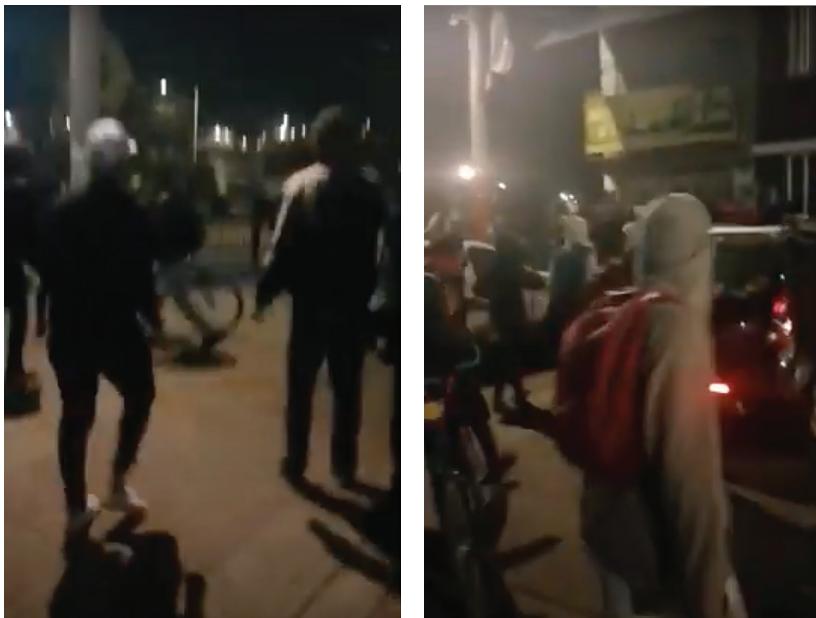
policial. Al conocerse la noticia al día siguiente, una multitud de personas inundó las calles para protestar contra la violencia policial. Algunas estaciones de policía fueron quemadas y destruidas en una clara manifestación de impotencia y rabia. Uno de los noticieros que cubrió más activamente las protestas mostró en una transmisión en directo lo que ocurría cerca de la estación de policía donde había sido conducido Javier la noche anterior, y de donde salió gravemente herido hacia el hospital en el que, finalmente, falleció. La imagen mostraba un enfrentamiento entre la policía y un grupo de personas que protestaban. El periodista narraba en vivo, mientras la cámara se ubicaba del lado de la policía, detrás de ellos y desde ahí, mostraba a los que protestan. La cámara no se desplaza de su lugar. Usa el *zoom* para enfocar a los que el periodista llama «vándalos». El estatismo de la cámara coincide con la quietud de los policías que miran pasivos el movimiento frente a ellos. A pesar de que la imagen ha escogido un lugar desde el cual muestra y narra los hechos, la retórica de la narración es la de la neutralidad. (Figuras 8 y 9)





Figuras 8 -9. Imágenes tomadas por el autor de la transmisión en vivo del programa *City Noticias* del canal local CityTv, el 9 de septiembre de 2020.

Este video contrastaba radicalmente con los múltiples videos de usuarios de las redes sociales que transmitían en directo durante las manifestaciones. La gran mayoría de ellos fueron hechos con teléfonos celulares. Sus autores se movían entre los manifestantes y narraban en tiempo real lo que encontraban, casi como descubrimientos inesperados: «¡Véalo como dispara! ¡Ojo ahí!», dice uno de los improvisados camarógrafos, advirtiendo a otros manifestantes de que la policía les está disparando. La imagen, en formato vertical, es mucho más caótica, menos legible para el espectador, si se compara con las imágenes del noticiero que aún buscan limpieza y claridad. La cámara descubre más que registra, se mueve permanentemente, lista para acercarse o alejarse, dependiendo del peligro. Mira hacia abajo, al piso. Vuelve a mirar al frente, y mira de repente hacia atrás. Es un cuerpo que tiembla, que está atento a la acción, que corre de repente, que se detiene y vuelve a observar. (Figuras 10 y 11)



Figuras 10 -11. Fotogramas del video «Noticias Disturbios Bogotá - Colombia Hoy 9 de septiembre 2020 | Policía linchado» publicado en YouTube, el 9 de septiembre de 2020⁹.

No solo es importante el contenido de las imágenes o sus modos de composición (en el encuadre o en el montaje), sino el modo como son producidas, la materialidad-corporalidad del dispositivo. ¿Cómo se mueve la cámara, el cuerpo-cámara, respecto a una protesta colectiva? ¿Está dentro? ¿Mira desde fuera? ¿Cómo está «dentro» y cómo construye un «afuera»? Podríamos pensar que, si las imágenes de protestas que producimos entran, en su gran mayoría, dentro de códigos familiares, es porque el cuerpo-cámara se mueve de un modo coreografiado respecto a las acciones de protesta, al igual que se mueven los cuerpos que marchan cuando se adaptan a los espacios designados para ello. El cuerpo-cá-

9 «Noticias Disturbios Bogotá - Colombia Hoy 9 de septiembre 2020 | Policía linchado», video en YouTube, 9 de septiembre de 2020, 0:44, <https://www.youtube.com/watch?v=g5Ci-kYGr1EM>

mara ha interiorizado un modo codificado de ubicarse y moverse en el espacio público y, por lo tanto, un modo de disponer a los otros cuerpos dentro del encuadre. La imagen, en tanto práctica, funciona como una máquina policiva.

En contraposición a la «coreo-policía», Lepecki se pregunta por la posibilidad de pensar una «coreo-política»:

[...] un tipo de movimiento que] requiere una redistribución y reinención de los cuerpos, afectos, sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo sentido (significado y dirección) es el espacio experimental de la libertad.¹⁰

Siguiendo los conceptos de Rancière (2010), la política se opondría a la policía en tanto transforma (y no solo administra) la repartición de lo común, los espacios de circulación y aparición de los sujetos. La «coreo-política» designa, entonces, la posibilidad de un movimiento que reclama espacios para la movilidad, que transforma los espacios de movilidad en espacios de libertad. Para el tema que nos interesa, la pregunta no es solamente cómo movernos políticamente, sino cómo registrar audiovisualmente esos movimientos. Dicho de otro modo, no se trata de cómo filmar la acción política, sino de cómo pensar la posibilidad de filmar políticamente la acción social. Cómo pensar, desde la práctica, la imagen como un dispositivo coreo-político.

No tengo una respuesta definitiva a esta pregunta, precisamente porque no puede existir una fórmula para el movimiento político. Pero quisiera resaltar dos aspectos que considero centrales para pensar la posibilidad de esa otra imagen de la protesta social.

10 Lepecki, «Choreopolice and Choreopolitics...».

El primer aspecto es entender la imagen como una práctica. Un caso histórico puede servir para pensar el problema. En mayo de 1968, un grupo de directores publicaron en Francia los *Ciné-tracts*, una serie de cortometrajes acerca de los acontecimientos sociales y políticos que tenían lugar en París. Cada corto consistía en 100 pies de película silente en blanco y negro filmada a 24 cuadros por segundo, lo que se traducía en un tiempo de proyección de 2 minutos y 50 segundos. Distintos directores como Jean-Luc Godard, Chris Marker y Alain Resnais se unieron al movimiento. Cada película era filmada en un día, y podía ser adquirida al costo de la producción, lo que equivalía a 15 francos de la época. ¿Cómo estaban filmados los *Ciné-tracts*? No existía una fórmula unificada, aunque es posible reconocer el «estilo» de algunos autores en sus imágenes. Sin embargo, no se trataba de un intento por crear imágenes con un sello personal, sino de un intento por desaparecer en tanto autores con el fin de darles a las personas las herramientas para producir imágenes por sí mismas. Según Godard, más que películas terminadas, los *Ciné-tracts* eran *acciones* que apuntaban a promover el trabajo colectivo y la discusión entre los trabajadores y estudiantes (Topp 2018). Los *Ciné-tracts* no eran registros históricos de acontecimientos de actualidad, sino que intentaban funcionar como armas revolucionarias en sí mismas, en la medida en que actuaban como catalizadores de una producción colectiva más amplia.

Los *Ciné-tracts* muestran un importante aporte: la comprensión del cine como una práctica dentro de la acción social, y no como un simple medio que la registra desde afuera buscando la neutralidad. Los realizadores franceses comprendieron que era necesario reconstruir la práctica de creación para construir, no solo piezas finales, sino diálogos amplios a través de las imágenes. Algo similar ocurrió con el nuevo cine latinoamericano en algunos de sus con-

textos nacionales. El cine cubano posterior a la Revolución, por ejemplo, no solo se preocupó por las historias y la composición formal, sino por los diálogos amplios creados por las películas. No era un asunto de taquilla y número de espectadores, sino de la capacidad de las imágenes de funcionar como dispositivos de pensamiento colectivo y no solo como medios de entretenimiento o representación.

Esta centralidad de la práctica debe ser pensada simultáneamente con un segundo aspecto: la *performatividad* del cuerpo-cámara¹¹. Quisiera usar un último ejemplo del cine colombiano para pensar este aspecto.

En 2011, el colectivo Zhigoneshi finalizó el largometraje documental *Resistencia en la línea negra*. El colectivo está conformado por personas de los grupos indígenas wiwa, kogui y arhuaco, todos ellos habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de Colombia. La película fue la primera cinta documental colombiana realizada netamente por directores indígenas, y se enfoca en visibilizar las acciones de estas comunidades, especialmente de sus mayores (*mamos*), para recuperar el derecho de habitar sus territorios sagrados, ocupados por la modernización occidental: ejército, guerrilla, turismo, privatización y explotación del territorio. Uno de sus realizadores, Amado Villafa-

11 Este aspecto era, por ejemplo, una de las bases de las diferencias entre cineastas como Glauber Rocha en Brasil, y Fernando Solanas y Octavio Getino en Argentina. Para Rocha, el cine de Solanas y Getino era un panfleto que apelaba a argumentos racionales y, en esa medida, perdía su carácter político. Rocha defendería cada vez más la idea de un cine irracional, de un cine del trance, en el que el cuerpo ocupaba un lugar central. Rocha y el Cinema Novo en general serían criticados en los años 70 por una nueva generación de cineastas que serían conocidos como el Cinema Marginal. Este grupo de realizadores consideraban que los directores del Cinema Novo habían transformado sus posturas radicales en una fórmula complaciente con los intereses del Estado (que financió muchas de las primeras películas del Cinema Novo). Con el fin de diferenciarse de ellos, muchas de las películas del Cinema Marginal presentaban una exploración radical de la corporalidad que intentaba romper con el buen gusto. *Sem essa Aranha* de Rogerio Sganzerla presenta actos *performativos* de un grupo de actores, algunos subrayando la hipersexualización de los cuerpos o su carácter abyecto. *Hitler do terceiro mundo* de Jose Agrippino de Paula, presenta a un cuerpo monstruoso que recorre espacios públicos, como el metro, irrumpiendo en la normalidad y atrayendo la mirada de los que transitan el lugar.

ña, enuncia en una de las primeras secuencias la urgencia de realizar esta película. Amenazado por la guerrilla para que abandone su territorio, Villafaña recurre a uno de los *mamos* para saber qué hacer. El mamo le responde:

... Nosotros por principio no podemos responder con violencia. La única estrategia que debemos construir es empezar a difundir el mensaje hacia el hermanito menor para que conozca cómo pensamos nosotros (...) Entonces, a mí se me ocurre que el mensaje más fuerte debía ser a través de las imágenes (...) Aquí es donde nace la idea de hacer este documental. En ese momento de miedo, de sentirse uno pisoteado.¹²

Con esta idea en la cabeza, el documental se centra en mostrar la imposibilidad de estas tres comunidades indígenas para ingresar a sus territorios sagrados, y la importancia que tiene para ellos hacerlo dentro de su comprensión de la realidad. Sin embargo, antes de mostrar los choques entre los mayores y las prácticas occidentales (como la construcción o el turismo), el documental muestra qué fue necesario hacer para que las imágenes documentales de esta realidad fueran posibles, qué implicó para estas comunidades indígenas entrar en la lógica de hacer imágenes fílmicas. No se trataba de una dificultad técnica, de manejo de tecnología, sino de la creación de un diálogo entre su comprensión de la imagen y el dispositivo cinematográfico. Como afirma la investigadora Rosaura Villanueva (2015), el mundo de las imágenes no es exclusivo de las herramientas cinematográficas y tecnológicas: «las imágenes se configuran en el mundo espiritual desde tiempos ancestrales, por eso en algunos territorios tienen su padre o su espíritu, y es este quien debe

12 Amado Villafaña et al, *Resistencia en la línea negra*. (Bogotá: Colectivo Zhigoneshi, 2011), video digital.

guiar a las nuevas imágenes que vienen a caminar por el territorio»¹³. Así, antes de poder grabar cualquier acción de protesta por la ocupación de sus territorios, las cámaras deben ser bautizadas por los *mamos* para incorporarlas dentro de su modo de articulación de lo real. El bautizo implica «sanear» los equipos reconociendo a su madre, a la madre de las fotografías, como afirma uno de los *mamos*. Y reconocer a su madre implica reconocer su conexión con el mundo espiritual ancestral de estos pueblos indígenas. «Lo que voy a decirte es cierto», afirma uno de los *mamos*.

Antiguamente contaban que Mukueke tenía unos aparatos como los que tienen ustedes ahora. Así dijeron nuestros ancestros. Por eso, cuando inicies el trabajo, piensa como Mukueke. Dicen que al sol le tomaron una foto, y que esa imagen es una máscara que sirve para comunicarse con Jate Sé, el padre de la oscuridad. Así está establecido y, por eso, no debes hacer nada sin ser guiado por los *mamos*. Piensa también que esos aparatos no son de ahora, sino que vienen desde la creación del mundo. No pienses tampoco que ese conocimiento es propio del hermano menor. Proviene del padre sol y de Mukueke. Así debes pensar siempre.¹⁴

Desde este punto de la película, no solo la cámara es incorporada dentro del cuerpo colectivo de la comunidad, sino que los *mamos* se suman al equipo de grabación para guiarlo. Se conforma un cuerpo colectivo que, al mismo tiempo, protesta y graba. Se configura un nuevo dispositivo audiovisual que ya no registra las protestas, sino que camina, descansa, dialoga y se manifiesta.

13 Rosaura Villanueva, «Audiencias indígenas» en *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, ed. Pablo Mora, (Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015), 202.

14 Villafañá et al, *Resistencia en la Línea negra*.

En una de las secuencias finales, los mayores llegan al cerro sagrado de Jukulwa en La Guajira colombiana, donde ya les habían impedido entrar a causa de las obras de construcción de un puerto. Esta vez los administradores de la construcción han recurrido a la policía antimotines para detener la entrada de los indígenas. (Figura 12)



Figura 12. Resistencia en la línea negra de Amado Villaflaña, Saúl Gil y Silvestre Gil Sarabáta, 84 minutos, 2011.

La secuencia muestra claramente que el problema es un asunto de acceso al territorio. La policía está ahí para impedirlo, para regular los lugares permitidos de circulación haciendo prevalecer el derecho a la propiedad privada. Los indígenas solo quieren pasar. No quieren apropiarse de la tierra (que por derecho ancestral les pertenece), no quieren sabotear las obras de construcción. Quieren pasar libremente para hacer los pagamentos al cerro sagrado. Reclaman su derecho a moverse libremente por el territorio. La cámara es parte de ese cuerpo colectivo que protesta, que pasa el bloqueo de la policía sin violencia, pero con insistencia. La cámara nunca se aleja para registrar. Se mueve con ellos, pasa la línea policial caminando como uno más.

Es la creación de este cuerpo colectivo que filma lo que me interesa de este documental. La cámara no se asume como un supuesto, como un dispositivo dado que viene de afuera para registrar la singularidad de una lucha concreta, y que podría registrar del mismo modo la lucha de los pueblos de la Sierra Nevada, o las protestas de los estudiantes en la capital del país. Los rituales de incorporación de la cámara y de creación de un dispositivo propio nos muestran que el problema no es simplemente el resultado, cómo se ve la imagen final. No se trata de buscar imágenes novedosas de las protestas, con códigos audiovisuales que no hemos visto o que, por lo menos, aún no son tan familiares. El asunto es la construcción de un dispositivo, que no pasa solo por las decisiones narrativas y formales, sino por la constitución de un cuerpo que filma, que se define *performativamente* a sí mismo con respecto a la acción que busca representar. En julio de 2018, un grupo de realizadores audiovisuales colombianos publicaron el *Manifiesto por un (nuevo) cine CUIR en Colombia*. El texto hacía un llamado a repensar de manera radical los modos de representación de la sexualidad *queer* en el cine nacional. Su punto de partida era una profunda insatisfacción con lo que consideran una historia de representaciones prejuiciosas, puritanas y discriminatorias de aquellos cuerpos cuya sexualidad no puede entenderse desde la normalización patriarcal: «El cine en Colombia se mantiene rezagado, jugando al escondite, el secreto y la victimización. ¿En serio es todavía una revelación que nuestro deseo existe?»¹⁵. Frente a esa tradición, el manifiesto propone tomarse por asalto los medios y modos de representación, es decir, obligar a que la imagen establezca otra relación con los cuerpos *queer* que supere el mero ámbito

15 Andrés Felipe Ardila et. al. «Manifiesto por un (nuevo) cine CUIR en Colombia», *Pajarrera del medio (blog)*, 2018. <http://pajarreradelmedio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html>

de la representación: «Somos más que un tema, una cuota o una descripción. Somos una forma de mirar: oblicua, inestable e invertida. ¡Somos Cuir! No queremos ser normalizados, pasando del frío closet al banal decorado»¹⁶. Su propuesta consiste, precisamente, en la creación de un nuevo dispositivo corporal audiovisual:

Acabemos con la estructura de los hombres hombres, de los machos machos con la que se hace nuestro cine. Que a ningún director de fotografía se le llame 'señor', pues un técnico no es lacayo. Que la realización se convierta en un acto de contagio y comunió. Que los cuerpos técnicos se contaminen de otros cuerpos: mujeres, transexuales, bisexuales y todas las sexualidades que son una pregunta o un tránsito. Que nuestras películas sean un fruto de manos, sudor y corazón Cuir (...) Seamos un cine radical. Un grito. Una máquina de fragilidad, feminidad, sensibilidad, ternura, afecto (...) Que la cámara no se quede en el hombro, que vaya a la cicatriz, la arruga, el pliegue, el coño.¹⁷

El manifiesto propone, así, otro dispositivo que deconstruya el dispositivo histórico audiovisual a través de la configuración de un cuerpo colectivo que filma.

El problema, como afirmaba anteriormente, no es la apariencia de las imágenes o el entramado de las historias. Estos tendrán que cambiar, pero como consecuencia de pensar que los cuerpos disidentes, los cuerpos cuyo deseo es un interrogante abierto, los cuerpos que se manifiestan políticamente, deben traer consigo la creación de otro cuerpo-imagen, de otro cuerpo que filma, que se mueve de otro modo en el espacio de lo político.

16 Andrés Felipe Ardila et. al. «Manifiesto por un...»

17 Andrés Felipe Ardila et. al. «Manifiesto por un...»

Bibliografía

- Ardila, Andrés Felipe, et. al. «Manifiesto por un (nuevo) cine CUIR en Colombia». *Pajarera del medio (blog)*, 2018. <http://pajareradel-medio.blogspot.com/2018/07/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en.html>
- Chaudhary, Zahid R. *Afterimage of Empire: Photography in Nineteenth-Century India*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012
- Deleuze, Gilles. «Post-scriptum a las sociedades de control» en *Conversaciones 1972-1990*, (1999); 277-286. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014
- Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976/2002.
- Lepecki, André. «Choreopolice and Choreopolitics: or the task of the dancer». *TDR*, Vol. 57, No. 4 (2013): 13-27.
- López, Cristina, «Volar e iluminar como metáforas de conteo». *Revista Cero en conducta*, No. 8, (2019). <https://revistaceroenconducta.com/escritos/volar-e-iluminar-como-metáforas-de-conteo/>
- Mellão Neto, João. n.d. «Lula na hora da verdade» en *Fome de propaganda? Propaganda da fome? Uma seleção de análises da política social do Governo Federal*. Cadernos de ação política, 8: 8-10. Porto Alegre: Fundação Tarso Dutra.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Nueva York: Continuum, 2010.
- Topp, Dominic. «Revolución escritura: los ciné-tracts de Jean-Luc Godard y el arte de mayo de 1968». *Significação*, Vol. 45, No. 50 (2018): 22-43.
- Valenzuela Prado, Luis. «Escenas, protesta y comunidad. Cine y narrativa en Chile y Argentina (2001-2015)». *UNIVERSUM*, Vol. 33, N. 2 (2018): 215-233.

- Vernon, James. *Hunger: A Modern History*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007
- Villafañá, Amado, et. al. *Resistencia en la línea negra*. Bogotá: Colectivo Zhigoneshi, 2011. Video digital.
- Villanueva, Rosaura. 2015. «Audientes indígenas» en *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, ed. Pablo Mora, 193–212. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Pluralidades, convergencias y disputas: el movimiento indígena y la rebelión de octubre de 2019 en Ecuador

José Antonio Figueroa

Universidad Central del Ecuador, Ecuador

Valeria Coronel

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador

Introducción

Entre el 3 y el 10 de octubre del 2019, el Ecuador vivió una de las movilizaciones populares más importantes de su historia política reciente. El gobierno de Lenín Moreno, que aún gozaba de cierto margen de maniobra amparado en la supuesta lucha contra la corrupción correísta, había firmado una carta de compromiso con el Fondo Monetario Internacional (FMI) a cambio de recibir créditos frescos para cubrir un déficit fiscal que se venía agrandando, principalmente, por el desmonte del Estado al que se había comprometido con las élites financieras y políticas tradicionales. Dentro de los compromisos que impuso el FMI estuvo la expedición del Decreto 883, mediante el cual se eliminaban los subsidios a los combustibles, lo que produjo inmediatamente la subida del precio del galón de gasolina que pasó de \$1,85 a \$2,39, mientras el de diésel pasó de \$1,037 a \$2,30.

La subida de los combustibles fue una de las de medidas que Moreno implementó para afianzar su programa neoliberal y el distanciamiento con su antiguo mentor, el expresidente Rafael Correa. «El estallido de octubre», llamado así en el libro escrito por Leonidas Iza —uno de los dirigentes indígenas más notables de la revuelta y presidente actual de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (Conaie)—, junto a Andrés Tapia y Andrés Madrid, expresó la acumulación de descontentos populares por las medidas neoliberales de Moreno y estuvo inserto en el importante ciclo continental de movilizaciones ocurrido en países como Chile, Colombia, Perú, Bolivia y Haití. Estas movilizaciones, interrumpidas por la pandemia, han resurgido con inusitada fuerza desde Colombia.

Paradójicamente, un año después, la movilización de octubre, liderada por el movimiento indígena, y que parecía marcar una radicalización de los sectores populares frente al neoliberalismo, favorecería al gobierno de Lenín Moreno, ya que jugó un papel clave en el triunfo del candidato neoliberal Guillermo Lasso en los comicios de abril del 2021 y en la marginación del correísmo en la Asamblea Nacional para el período 2021-2023. El movimiento indígena que hasta ahora ha mostrado una gran versatilidad política a través de una organización nacional, la Conaie, que ha podido aglutinar políticamente a los pueblos y nacionalidades de las tres regiones del país (Sierra, Costa y Amazonía), atraviesa un momento complicado como se ve en el distanciamiento con Pachakutik, su brazo político. Mientras la Conaie recientemente eligió como su presidente a Leonidas Iza, un líder de clara tendencia de izquierdas, Pachakutik ha dado muestras de aproximarse, cada vez más, a tendencias neoliberales. Así lo indica el apoyo que dieron a varias medidas impulsadas por Lenín Moreno, como la ley de simplicidad y progresividad tributaria a favor de la exoneración de impuestos a los más ricos, al tiempo que

se abstuvieron de votar por la investigación de la participación de Moreno en el golpe de Estado contra Evo Morales, y en plena pandemia, uno de sus cuatro asambleístas votó a favor de la ley «humanitaria» que flexibilizó las relaciones laborales y quitó al Estado el poder de intermediar en las relaciones entre los trabajadores y empresarios, permitiendo que estos impongan sus condiciones en el mundo del trabajo.

De igual manera, el Consejo Político de Pachakutik eligió a un solo precandidato a la presidencia, Yaku Pérez, y negó la posibilidad de que Leonidas Iza compitiera con él en elecciones internas. Respecto a Yaku Pérez, el sociólogo Alejandro Moreano ha retratado un apropiado semblante al reconocer que, a pesar de haber cumplido un importante papel en la movilización contra la minería y en la defensa del agua, y de haber propuesto la exoneración de impuestos a la maquinaria agrícola y artesanal para sectores populares, varias de sus posturas lo alinean con el neoliberalismo. Así sucede con la propuesta que Pérez hizo como candidato de priorizar el pago de la deuda externa, con la excepción de la que tiene el país con China; haberse negado a presionar por la devolución de 30 mil millones de dólares que los ricos del país mantienen en paraísos fiscales y haber propuesto la eliminación del impuesto a la salida de divisas que, en un contexto monetarista, permite la huida de capitales, o con su promoción a la apertura del país a la banca extranjera¹. De igual importancia es recordar que Yaku Pérez apoyó los golpes de Estado contra Evo Morales y Lula da Silva.

Este trabajo se propone indagar las ambigüedades constitutivas del movimiento indígena a través de un conjunto de imágenes que cubren el levantamiento de octubre, al tiempo que revelan las *performatividades* políticas de las manifestaciones indígenas y de los sectores populares que les apoyaban,

¹ Alejandro Moreano, «Del paro de Octubre a un gobierno indígena insurgente», *DemocraciaSur* (15 de febrero de 2021)

así como de los dirigentes Leonidas Iza y Yaku Pérez, junto a otras imágenes que nos remiten a los procesos de concientización política en los ámbitos de género y de la educación. Como veremos, la concientización política que ocurre en estos ámbitos está íntimamente vinculada a unos complejos juegos entre etnicidad y política que rompen el concepto de cultura como prácticas insertas en la vida cotidiana de los pueblos y nacionalidades y permiten ver su transformación en acciones *performativas* que se realizan con el objetivo explícito de ser exhibidas y lograr visibilidad^{2 3}.

Este trabajo parte del criterio de que estas imágenes expresan unas contradicciones que son constitutivas del movimiento indígena ya que promueven miradas que oscilan entre una política secular, diseñada en códigos institucionales y republicanos y el afianzamiento del culturalismo o el esencialismo étnico^{4 5}. Las imágenes serán leídas tomando en consideración que el movimiento indígena, en tanto movimiento que lucha por sus derechos, de manera creciente realiza manifestaciones públicas mediante repertorios diseñados para ser vistos, registrados y publicados, lo que hace que la visibilidad se convierta en un elemento central de la política, en tanto permite que los sujetos sean vistos, reconocidos como ciudadanos y pertenecientes a comunidades políticas específicas^{6 7}.

2 Pablo Hermansen Ulibarri y Roberto Fernández Drogue, «La foto-etnografía como metodología de investigación para el estudio de manifestaciones conmemorativas contestatarias en el espacio público», *Universitas Humanística*, no. 86 (julio-diciembre de 2018): 167-196.

3 Karolina Romero Albán, «Miradas en resistencia: movilización social y cultura visual. Caso de estudio: fotografía de la revuelta de 2019 en Ecuador del fotógrafo David Díaz», *Revista Mexicana de Comunicación*, No. 146-147 (Invierno 2020-2021)

4 José Figueroa, «Etnicidad, esencialismos de izquierda y democracia radical. A la memoria de Ernesto Laclau y a su obra junto a Chantal Mouffe», *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*, 56 (2016): 29-47.

5 José Figueroa, «Etno-educación: esencialismo étnico o republicanismo popular», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, N.º 142, (2019-2020): 223-246.

6 Hermansen y Fernández, 2018.

7 Romero Albán, 2020

En este sentido, las imágenes de las manifestaciones públicas de las políticas étnicas nos remiten también a transformaciones estructurales de las formas de representación de los indígenas como sujetos privilegiados de la antropología. Una cada vez mayor *performatividad* pública pone en crisis una historia de representación visual en la que las imágenes visuales de los indígenas servían principalmente como información complementaria a narrativas sobre la cultura, los rituales, la vida material o la vida cotidiana, bajo los supuestos de que su objetividad servía como evidencia de la escritura etnográfica⁸. El creciente uso intencionalmente político de las imágenes por parte de los movimientos indígenas, así como de los movimientos sociales, hace del uso de las imágenes una de las expresiones más sólidas del activismo contemporáneo⁹ al tiempo que expresa lo que denomino una secularización de la cultura, en el sentido en que se reconoce su uso instrumental y político, que en varios casos hace acopio de un esencialismo estratégico¹⁰ para apelar a la diferencia como argumento desde el que se consolida la petición política.

Las contradicciones constitutivas de la movilización indígena se pueden detectar a través de la utilización de repertorios visuales que plantean un uso secular de la política, producido por una transformación de los regímenes de representación que apelan a la instancia pública y nacional, junto a otros regímenes que privilegian el exotismo, la particularidad, lo ancestral o lo comunitario, porque permiten

8 Demetrio Brisset Martín, «Acerca de la fotografía etnográfica». *Gazeta de Antropología* 15 (1999).

9 Miguel Alfonso Bouhaben, «Taxonomía de la imagen videoactivista. Notas sobre el documental experimental *Fragmentos por venir*», *Cine documental*, 22 edición especial (2020), 91-129.

10 Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the subaltern speak?», en *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lauren Grossberg (Londres: McMillan London, 1988), 66-111.

utilizar el esencialismo de manera estratégica¹¹ y construir imágenes específicas del «ser indígena». Como veremos, estos repertorios son claves para aproximarnos a ciertas formas de representación visual que involucran tanto a los actores políticos más visibles como Leonidas Iza o Yaku Pérez, como a las manifestaciones políticas lideradas por el movimiento indígena. De igual manera estas contradicciones pueden detectarse en ámbitos como la construcción de las imágenes de género o en la educación intercultural. Este trabajo plantea que la tensión entre esas tendencias nos permita entender el paradójico papel del movimiento indígena como un actor fundamental en las movilizaciones antineoliberales y en el reforzamiento del neoliberalismo.

Imágenes, tipos y estereotipos: la geografía visual del levantamiento indígena de octubre de 2019

En el Ecuador, el levantamiento de octubre del 2019 inició con una convocatoria a huelga por parte de los transportistas, por la subida de los combustibles decretada por el gobierno de Moreno el 3 de octubre. Frente al paro, el gobierno declaró el estado de excepción y ordenó la detención de los dirigentes del transporte, mientras efectivizaba la subida de los precios de los pasajes. Al llamado de los transportistas se fueron sumando distintos gremios estudiantiles, organizaciones barriales y sindicatos y, de manera inmediata, la Conaie decidió adelantar un paro que tenía programado para unos días después. Entre el 3 y el 6 de octubre, el país entero se movilizó y a lo largo del territorio nacional aparecieron barricadas, bloqueos y marchas. El 3 de octubre marcharon estudiantes de la Universidad Central de Ecuador, y se dio la agresión contra

11 Gayatri Chakravorty Spivak, 1988

Luis Tipantuña, quien perdería su ojo por un impacto de una bomba lacrimógena. Durante la rebelión, las calles de ciudades como Quito se convirtieron en un espacio inusitado de manifestación popular. El 6 de octubre hubo manifestaciones y confrontaciones con la policía; se cerraron avenidas y varias manifestaciones se dirigieron hacia la sede del Gobierno, el Palacio de Carondelet (Figura 1).



6 de octubre. Kapari Comunicaciones. Un grupo de jóvenes, abrazados por la bandera y recogiendo piedras para responder a las represiones policiales, en las cercanías del parque el ejido, en la avenida 10 de agosto.

Figura 1. Manifestaciones del 6 de octubre (Kapari Comunicaciones, 2019).

El día 7 de octubre, la llegada del movimiento indígena a Quito marcó un punto de inflexión. La Conaie y sus tres organizaciones regionales, la Confeñae, de la Amazonía; Ecuarunari, Ecuador Runacunapac Riccharimui, de la Sierra; y la Conaice, de la Costa, movilizaron sus bases a lo largo de todo el territorio nacional. El 7 de octubre entraron por el sur de Quito unos 20 000 indígenas, luego de romper los cercos policiales, a través de los puntos de Aloag, Machachi, Tambillo y

Santa Rosa, y por el norte a través de Calderón y Carapungo¹². A partir de ese momento, Quito se convirtió en el epicentro de la movilización y de inmediato se dieron manifestaciones de solidaridad hacia el movimiento indígena provenientes, principalmente, de sectores populares de Quito, mientras en las redes sociales y en barrios de clase media y alta aparecían claras señales de rechazo a la movilización indígena en la ciudad. En la noche, el joven Marco Otto cayó de un puente en medio de la persecución policial y poco después sería declarado con muerte cerebral.

El 8 de octubre se cerraron todas las vías de acceso a la ciudad y una gran manifestación se dirigió a la Asamblea Nacional. A nivel nacional hubo toma de gobernaciones, cierre de vías, marchas y plantones, mientras en Lago Agrio, zona petrolera ubicada al norte del país, grupos se tomaron las instalaciones de petróleo.

El 9 de octubre confluyeron la movilización indígena, la huelga de trabajadores y el paro nacional. La Conaie movilizó a más de 50 000 indígenas en Quito¹³ y hubo importantes confrontaciones alrededor de la Universidad Salesiana y de la Universidad Católica, donde funcionaban centros de refugios de los indígenas que fueron atacados con bombas lacrimógenas. De igual manera, se dio la retención de 10 policías en el Ágora de la Casa de la Cultura mientras la multitud les exigía que pidieran a sus superiores que detuvieran la represión. En Guayaquil, se dio una confrontación entre una movilización liderada por el Frente Unitario de Trabajadores (FUT) en apoyo al paro nacional y una contramarcha organizada por el Partido Social Cristiano, en la que Jaime Nebot, líder de la derecha y exalcalde de Guayaquil, declaraba, en términos racistas, que esa ciudad no admitiría la llegada de los indígenas

12 Leonidas Iza, Andrés Tapia y Andrés Madrid, *Estallido. La Rebelión de Octubre en Ecuador*. (Quito: Ediciones Red Kapari, 2020), 104.

13 Iza, Tapia y Madrid, *Estallido. La Rebelión...*, 108.

al tiempo que les recomendaba que «volvieran al páramo». Ese día, la represión cobró la vida de Inocencio Tucumbí, por lo que al día 10 de octubre las movilizaciones continuaron aunque en menor escala.



Figura 2. Confrontaciones frente a la Contraloría (MSE, 2019).

El 11 de octubre, una gran concentración alrededor de la Asamblea Nacional terminó con una fuerte arremetida policial. El 12 de octubre, continuaron los ataques contra los manifestantes alrededor de la Asamblea y hubo un ataque y un incendio a la Contraloría que el Gobierno y el contralor Pablo Celi atribuyeron al correísmo, aunque unos meses después se demostraría que fue producido desde adentro de la propia Contraloría (Figura 2). El Gobierno declaró el toque de queda para la ciudad de Quito al tiempo que, asediado por la movilización popular, anunciaba la voluntad de revisar el Decreto 883 como se efectivizó el 13 de octubre.

La reacción del Gobierno ante la movilización estuvo encaminada a posicionar la tesis de que esta se había producido por un intento de golpe de Estado por parte del correísmo, lo que le sirvió para radicalizar la persecución contra las figuras de la denominada Revolución Ciudadana, al tiempo que dividía al campo popular. Ante la llegada del movimiento indígena a Quito, Lenín Moreno decidió trasladar la sede del Gobierno a Guayaquil y sus breves apariciones las hizo rodeado de los miembros de las Fuerzas Armadas (Figura 3). Los efectos del paro fueron dramáticos en términos de la represión. De acuerdo con el informe de la defensoría del pueblo, hubo 14 muertes, 6 de las cuales involucraron directamente a miembros de la Policía, y otras 8 en las que no se pudo comprobar que estuviera involucrada. Mientras, el Gobierno aprovechó la llegada de la pandemia para dar marcha a atrás a los acuerdos firmados con el campo popular, profundizar el proyecto neoliberal y consolidar el antorreísmo mediante una intensa campaña de medios.



Figura 3. Lenín Moreno defendió su medida de eliminar los subsidios de los combustibles.
BBC, 2019.

El paro concluyó con la promesa gubernamental de derogar el Decreto 883 en una negociación de la que fue excluido el correísmo, el cual fue, además, sometido a una implacable persecución. Esto clausuró todas las expectativas generadas por las negociaciones entre el Gobierno y el movimiento indígena¹⁴. Pasados los días del estallido de octubre, Ecuador entró de lleno en la pandemia con una inusitada cifra de contagios y muertes, mientras el sistema de salud colapsaba y la población encerrada veía desde sus ventanas cómo aparecían cadáveres en las calles. En ese contexto, Lenín Moreno adjudicó a dirigentes indígenas de izquierda como Leonidas Iza, en supuesta alianza con el correísmo, la principal responsabilidad de los acontecimientos de octubre. Al mismo tiempo, el Gobierno aprovechó el encierro y un toque de queda fáctico para profundizar las medidas neoliberales y el país entraba en una paralización económica sin precedentes, mientras sus aliados saqueaban los recursos públicos y se repartían los hospitales.

Mientras la pandemia se acentuaba, el gobierno de Moreno entraba en su fase final y los réditos políticos de la rebelión de octubre colocaron nuevamente al movimiento indígena en la palestra política: en la primera vuelta de las elecciones de 2021 Pachakutik, considerado el brazo político del movimiento indígena, bajo el liderazgo de Yaku Pérez, participó en la contienda electoral arropado de un discurso ambientalista y, con una radical oposición al correísmo, logró convertirse en la tercera fuerza del país, apenas superada por el Partido Creo del banquero Guillermo Lasso. Con una fragmentación interna entre Pachakutik y la Conaie, el anticorreísmo se convirtió en la fuerza aglutinante del movimiento indígena y las distintas fracciones apoyaron el llamado al voto nulo, lo que se

¹⁴ Valeria Coronel, «Crisis de la política de regateo y renovación del movimiento popular ecuatoriano», en *Octubre y el derecho a la resistencia: revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*, ed. por Franklin Ramírez Gallegos (Buenos Aires: CLACSO, 2020), 309–333.

convirtió en un factor catalizador del ascenso del candidato neoliberal Guillermo Lasso.

El transcurso entre el estallido de octubre, entendido como una de las manifestaciones antineoliberales de las últimas décadas en el país, y el ascenso del neoliberal Guillermo Lasso, favorecido por una respuesta al voto nulo que alcanzó el 16 %, marca, sin duda, el éxito de la campaña anticorreísta como eje único del gobierno de Lenín Moreno. Sin embargo, se puede decir que también refleja una pluralidad constitutiva del movimiento indígena que se expresa en una serie de tensiones entre discursos y prácticas políticas que oscilan entre el estatismo y el antiestatismo, el tradicionalismo y la modernidad, el esencialismo culturalista y lo procesual, tensiones, en fin, que podrían sintetizarse en la dicotomía del indígena como una esencia antropológica o como un sujeto político.

A partir de un recorrido por las experiencias de la politización del movimiento indígena en los campos del género y de la educación intercultural, quisiera mostrar cómo la división entre el correísmo y ciertos sectores del movimiento evidencia la posibilidad de una división estructural en el campo popular. Como se verá, el desenlace favorable hacia el neoliberalismo de las movilizaciones de octubre se relaciona tanto con la incapacidad que tuvo el correísmo de incorporar, de manera más vigorosa, demandas indígenas, como el control de la minería, pero principalmente, puede leerse en el contexto de una profunda oscilación del movimiento indígena entre un esencialismo conservador y particularista y tendencias republicanas de carácter más universal. Tomando como referencia el empoderamiento de los discursos de género y el caso de la educación intercultural bilingüe, quisiera explorar los procesos de politización del movimiento indígena que marcan el paradójico cuadro de una vigorosa presencia del movimiento en la política nacional y su inclinación hacia las corrientes neoliberales.

Performatividad, política y cultura

Muchas imágenes del levantamiento de octubre, y otras articuladas a él, permiten mostrar las contradicciones constitutivas del movimiento indígena en un contexto de creciente secularización de la cultura y *performatividad* política. Una fotografía (Figura 4) muestra una de las entradas de la movilización nacional y de la toma de Quito, momento a partir del cual el movimiento indígena ocupó un lugar protagónico y mostró, una vez más, su capacidad de incidir en la política nacional, como lo había hecho anteriormente en acciones como el levantamiento indígena del Inti Raymi de junio de 1990, y en las revueltas que derrocaron a presidentes como Abdalá Bucaram, en 1997, y Jamil Mahuad en el 2000¹⁵. La entrada de los indígenas a Quito volvía a colocar en la palestra política al movimiento indígena que había sufrido una desmovilización desde el gobierno del también derrocado coronel Lucio Gutiérrez.



Figura 4. Fotografía sin título, Conaie, Facebook, 2019.

15 Marc Becker, *¡Pachakutik!: movimientos indígenas, proyectos políticos y disputas electorales en el Ecuador*. (Quito: Flacso Ecuador-Abya-Yala, 2015).

Al comparar con la próxima fotografía (Figura 5) podremos ver la evocación de las actividades rituales que se realizan en contextos como las fiestas en San Juan y San Pedro, lo que muestra una importante continuidad entre las formas de representación de las festividades locales y las manifestaciones políticas públicas como las de octubre de 2019.



Figura 5. La fiesta de San Juan, La Hora, 2010.

En ambos casos vale resaltar el interés expositivo de los participantes, lo que es evidente en el caso de la toma de Quito pero, también, en las acciones rituales. Se nota cómo en el caso de la fiesta de San Juan, en Cotacachi, un creciente público mira la *performatividad* de los celebrantes, lo que muestra cómo la ritualidad pasa de estar inserta en el ámbito de la cultura a convertirse en un elemento que, de manera simultánea, refuerza la identidad y la política.

El movimiento indígena y los estamentos populares han incorporado plenamente los regímenes de visualidad con-

temporáneos en los que la imagen ocupa un lugar protagónico. Estos juegos con las imágenes son cruciales tanto para el videactivismo¹⁶ como para el posicionamiento de imágenes que juegan con la identidad con fines políticos¹⁷. De otro lado, de acuerdo con Leonidas Iza, las jornadas de octubre deberían constituir uno de los puntos más importantes de las elecciones del 2021 pero, en su perspectiva, los candidatos intentaron echar las jornadas en el olvido mientras Yaku Pérez y Pachakutik hacían un uso parcial de ellas ya que intentaban recuperar la memoria al tiempo que defendían una agenda neoliberal.

Leonidas Iza, tanto en el levantamiento de octubre, como en el contexto posterior, muestra una imagen en la que combina la militancia radical y la claridad expositiva en términos académicos, recurriendo a su formación de economista en la que expresa su oposición al sistema electoral. El uso permanente de un poncho rojo y un sombrero remite a la sencillez como un atributo que puede conectarse con la Teología de la Liberación, primera escuela de su formación política (Figura 6). De igual manera, Iza ha mantenido una continuidad en su rechazo a la política neoliberal y ha mantenido su distancia con el correísmo, pero sin la radicalidad de Yaku Pérez.



Figura 6. Leonidas Iza, EFE, El Universo, 2021.

16 Miguel Alfonso Bouhaben, 2020.

17 Gayatri Chakravorty Spivak, 1988.

Por su parte, Yaku Pérez, en el contexto de las elecciones del 2021, como candidato de Packakutik hizo acopio a una serie de imágenes en tono de *new age* que buscaban presentarlo como un ecologista, vinculado a la Pachamama y al agua y opuesto a la explotación minera, lo que le permitió conectarse no solamente con sectores indígenas sino también con sectores juveniles, mientras radicalizaba su posición contra el progresismo (Figura 7).



Figura 7. Yaku Pérez, Descifrando la guerra, Twitter, 2021.

Con una amplia sonrisa, el uso de atuendos indígenas, manillas tejidas y el uso del poncho, junto a una posición de las manos en actitud de rezo, Yaku Pérez buscaba crear una imagen que sintetizaba de manera *performativa* una agenda en la que se combinaba la defensa de los recursos minerales y del agua, el aperturismo neoliberal y la persecución al correísmo.

De igual manera, el uso de medios de transporte como la bicicleta y sus imágenes asociadas a la naturaleza daban

peso a su agenda antiminera (Figura 8), mientras su saxofón afianzaba su imagen de informalidad y sin complicaciones.



Figura 8. Yaku Pérez, Wikimedia, 2019.

Seguidamente, quisiera mostrar cómo estos contradictorios repertorios utilizados en el contexto de la rebelión de octubre y en las elecciones del 2021, pueden indagarse en experiencias como la lucha de las mujeres indígenas por sus derechos, así como en el ámbito de la educación intercultural bilingüe.

Mujeres indígenas en el estallido de octubre: conciencia étnica y conciencia de género

El 9 de octubre de 2019, el fotógrafo David Díaz Arcos de la agencia Bloomberg tomó una fotografía que se convertiría en el ícono del estallido, en la que aparece una mujer indígena



Figura 9. David Díaz Arcos, 2019.

panzaleo en medio de las protestas contra el gobierno de Lenín Moreno y el FMI (Figura 9). David Arcos, aprovechando un instante de pausa del combate, capta la imagen de la mujer que está justo en frente de él, rodeada de una estela de humo, protegiéndose de los gases lacrimógenos con una mascarilla. La fotografía, que fue enviada a la agencia Bloomberg desde donde se reenvió al Washington Post, sería reproducida por el periódico BBC News y se viralizaría como representación de la movilización. Algo que sobresale de la fotografía es la actitud de combate de la mujer a pesar de estar elegantemente ataviada, con una chalina, un chal, una falda, sombrero y zapatitos de medio taco. Atrás varios hombres y mujeres indígenas, todos rodeados de humo, miran en dirección al adversario que confrontaban y se cruzaron con la lente del periodista.

En entrevista a la BBC News, Arcos sosténía que la fotografía cuestionaba imágenes estereotipadas de la mujer indígena, tal y como lo demostraban las cientos de mujeres que salieron a «marchar por el centro de Quito, muchas con sus niños a cuestas, y todas con sus blusas bordadas, sus faldas y

sus pañuelos». La imagen sintetiza la voz de miles de mujeres indígenas que cuestionan las distintas formas de dominación y evidencia la participación política cada vez más activa en la dimensión nacional¹⁸.

La imagen de la mujer panzaleo evidencia también la manera creciente en la que el movimiento indígena incorpora la lucha contra el patriarcalismo, lo que representa una transformación profunda al interior de la vida cotidiana de las comunidades y dentro de las organizaciones políticas como parte de la creciente serie de demandas del campo popular. Otras evidencias visuales muestran cómo las mujeres tuvieron espacios propios desde los cuales canalizaron al Estado demandas y generales del movimiento indígena.



Figura 9. Wasi Media, 2019.

18 Aura Estela Cumes, «Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio». *Anuario Hojas de Warmi*, n.º 17 (2012).

Como muestra la fotografía de Wasi Media, las mujeres indígenas tuvieron una presencia específica y autónoma como grupo (Figura 9). El cartel en kichwa, *Warmikuna Kaipimi Kanchic* —‘aquí estamos las mujeres’—, muestra la incorporación activa de temáticas de género en el campo organizativo indígena, junto a una vigorosa presencia autónoma de las mujeres en la esfera política pública. Este empoderamiento femenino se ha venido dando al interior de las organizaciones locales, regionales y nacionales en las que existen espacios específicos para las mujeres. De manera cada vez más frecuente se dan reuniones y seminarios locales, regionales, nacionales e internacionales con el apoyo de organismos nacionales o internacionales en los que mujeres de distintas nacionalidades y pueblos discuten, simultáneamente, problemáticas específicas de las mujeres indígenas y problemas nacionales o mundiales como el cambio climático o la violencia de género y el racismo. En estos espacios, las mujeres indígenas incorporan reclamos sobre la invisibilidad o el silenciamiento al que son sometidas, al tiempo que reclaman espacios y tiempos específicos para ellas. Al interior de las organizaciones, de manera cada vez más frecuente, las mujeres son convocadas o autoconvocadas a reuniones en las que suelen participar colaboradoras externas, feministas, y, en ese contexto, las representantes de las organizaciones indígenas incorporan los discursos de las colaboradoras dentro de sus especificidades y necesidades, mientras las colaboradoras extraen aprendizajes en sus propios procesos formativos. En estos encuentros se consolidan reclamos sobre la lengua, sobre los cuidados, sobre la violencia contra la mujer, al tiempo que se empoderan los reclamos a los derechos a la educación y a los temas ambientales.

Una serie de fotografías de la antropóloga Lisset Coba (Figuras 10-13) muestra cómo los lazos horizontales y las demandas de las mujeres se refuerzan en el contexto de los

encuentros políticos que propician las organizaciones de segundo grado y se conectan con expectativas que trascienden la esfera del género o la localidad y alcanzan una dimensión universal. Las fotografías, que acompañan un artículo de Crespo¹⁹, revelan cómo el proceso de conciencia de género está directamente vinculado con la validación y el reconocimiento social y político de instancias íntimas como el cuidado.



Figura 10. Lizet Coba, 2017.

El cuidado, acción que resulta familiar a las mujeres en la vida cotidiana, alcanza una dimensión política por su reconocimiento y la validación por las propias mujeres y por la sociedad²⁰. La valoración simbólica del cuidado que se da a través de la alimentación, lo cual ocupa un lugar central en

19 Alba Crespo Rubio, «Mujeres en resistencia al extractivismo». *Confederación de nacionalidades indígenas del Ecuador*. <https://coniae.org/2017/03/27/mujeres-resistencia-al-extractivismo/>

20 María José Valderrama Ponce, «El cuidado, ¿una tarea de mujeres?», *Vasconia: Cuadernos de historia - geografía*, N.º 35 (Ejemplar dedicado a: VII Jornadas de Historia Local: discursos y prácticas de género. Mujeres y hombres en la historia de Euskal Herria (2006): 373-385.

la vida y en las actividades políticas, se resalta también en la fotografía. En esta, un grupo de mujeres conversa mientras prepara los alimentos alrededor de un fogón en el que están las banderas de las organizaciones indígenas y algunos manuales de didáctica política (Figura 11).



Figura 11. Lizet Coba, 2017.

Recordemos que las formas de socialización de los talleres y de los encuentros tienen un correlato visual en movilizaciones como las de octubre de 2019. En el levantamiento, varias imágenes revelan cómo las mujeres indígenas encontraban momentos para socializar entre compañeras, expresando vínculos que se empoderan en el contexto de la politización local y haciendo del espacio de movilización una experiencia que refuerza, de manera horizontal, vínculos políticos étnicos, de género y de clase.



Figura 12. Lizet Coba, 2017.

En los talleres de concientización política se da una especial valoración a las conexiones de las mujeres con la vida y se amplían los temas de la cotidianidad y la maternidad, hasta establecer una crítica radical a las actividades extractivas y al patriarcalismo que se identifican como sinónimos de muerte. Como vemos en la Figura 13, la consigna de la camiseta, que conecta la lucha contra el patriarcado y la explotación de la naturaleza, encuentra un correlato práctico en los momentos en los que las participantes de los talleres salen a explorar la selva, espacio de cohabitación y vida, lo que les permite establecer una fuerte conexión entre la política, el género y la etnicidad.



Figura 13. Lizet Coba, 2017.

La lucha antiminera forjada en las escuelas de politización étnica y de género constituyó uno de los principales puntos de quiebre entre un sector del movimiento indígena y el correísmo. A pesar de que el gobierno de Rafael Correa propusiera algunos avances significativos como la iniciativa Yasuní, que planteaba dejar el crudo bajo tierra en la zona del ITT (campos Ishpingo, Tiputini y Tambococha) en la Amazonía a cambio de una compensación económica de la comunidad internacional o la declaratoria de los derechos de la naturaleza en la Constitución del 2008, la no aceptación por parte de la comunidad internacional de la propuesta ITT y el argumento de que era necesario continuar la explotación de la naturaleza para poder construir una sociedad futura con base en el talento humano, hicieron que el gobierno de Correa diera continuidad a la explotación minera y petrolera.

Politización, educación intercultural y movilización política

Otra instancia de concientización política del movimiento indígena es la educación intercultural bilingüe. Las movilizaciones están dirigidas por un sector intelectual formado en el ámbito de la educación intercultural bilingüe, que ha logrado empoderarse en los ámbitos locales a pesar de una historia de abandono del Estado (Figura 14). De igual manera, la educación intercultural bilingüe, difundida por institutos, escuelas y colegios interculturales, recrea los vínculos entre la cultura y la política, mediante la promoción de *performatividades* en las que se combinan elementos provenientes de los valores del Estado nacional y de los pueblos y nacionalidades. Estas representaciones públicas de la política identitaria tuvieron una gran expresión en la movilización de octubre.



Figura 14. Investigación Ceaaces, 2012.

La actual dirigencia indígena en el Ecuador está conformada, en su mayoría, por intelectuales y profesionales que han

tenido y tienen vínculos estrechos con la educación intercultural bilingüe. Desde 1986, año de fundación del Consejo de Nacionalidades Indígenas del Ecuador hasta la actualidad, se pasó de una dirigencia anclada en la lucha agraria, con vínculos cercanos a los partidos de izquierda y a la iglesia católica progresista, a una con formación profesional, vinculada a las organizaciones indígenas y a la educación intercultural bilingüe. Leonidas Iza, el principal dirigente del estallido de octubre, es hijo de dirigentes indígenas que participaron en los movimientos contra la hacienda en la Sierra central, tuvo vínculos con la Teología de la Liberación y estudió Ingeniería en Medio Ambiente en la Universidad Técnica de Cotopaxi, de donde se graduó también con una maestría en Gerencia de Proyectos de Ecoturismo.

Por su parte, Jaime Vargas, de nacionalidad achuar, estudió en la Escuela Comunitaria e hizo el bachillerato en Puyo, se graduó de contador, hizo un diplomado en Gestión Pública y estuvo vinculado a la dirección de educación en Puyo, mientras Yaku Pérez, hijo de peones de hacienda, realizó estudios en la comunidad de Cachipucara, hizo bachillerato en el colegio Benigno Malo, un colegio de Cuenca donde sufrió discriminación racial, estudió Derecho en la Universidad Católica y tiene especializaciones en justicia indígena, derecho ambiental, derecho penal y criminología.

La historia de la educación intercultural bilingüe en Ecuador es muy rica y ha estado vinculada estrechamente a la historia del movimiento indígena. En su interior se dan fuertes tensiones entre corrientes autonomistas de carácter etnicista que buscan un distanciamiento del Estado nacional y sectores que apuestan por una interculturalización de todo el sistema desde adentro. En el Ecuador, el primer experimento del que se tiene noticia ocurrió entre los años 1945 y 1960, en las escuelas que surgieron con el impulso de Dolo-

res Cacuango en Cayambe; estuvieron bajo la dirección de las Misioneras Lauritas, quienes las extendieron a Imbabura²¹, y los salesianos, quienes trabajaron con los shuar. Entre los años 1978 y 1984, se creó el Centro de Investigaciones para la Educación Indígena (CIEI), cuyos miembros fundaron, entre los años 1979 y 1980, el Consejo Nacional de Coordinación de las Nacionalidades Indígenas (Conacnie), que devendría en la Conaie. A principios de 1980, el Estado aceptó la existencia de programas de educación en lenguas vernáculas y en 1987, apareció el Primer Programa Intercultural de Autoenseñanza en Quichua en Secundaria²².

Otras experiencias que contribuyeron a impulsar la educación bilingüe fueron el Instituto Lingüístico de Verano; la Misión Andina; las Escuelas Radiofónicas Populares regidas por monseñor Leonidas Proaño; el Sistema Radiofónico Shuar; las Escuelas Indígenas de Simiatug; el Sistema de Escuelas Indígenas de Cotopaxi; las Escuelas Bilingües de la Federación de Comunas «Unión de Nativos de la Amazonía»; el Programa de Alfabetización Quichua, «Chimborazo Caipimi»; el Colegio Nacional Macac, que forma parte de la Fundación Macac; y el Proyecto Alternativo de Educación Bilingüe, en las provincias de Napo y Pastaza²³.

Uno de los efectos más importantes de la educación intercultural bilingüe es el rescate, la invención o la reinvencción de las tradiciones²⁴ y, en términos curriculares, afianza la identidad cultural. En una serie de visitas realizada en el

21 Alberto Conejo Arellano, «Educación Intercultural Bilingüe en el Ecuador: La propuesta educativa», *Alteridad Revista de Educación*, Vol. 3 Núm. 2: (julio-diciembre 2008) Interculturalidad, política y educación (2008): 64-82.

22 Consuelo Yáñez Cossío, *La Educación Indígena en el Ecuador. Historia de la Educación y el Pensamiento pedagógico ecuatorianos*. (Quito: Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana, 1996).

23 Conejo Arellano, 2008.

24 Eric Hobsbaw y Ranger Terence. *The invention of tradition*. (Cambridge: University Press, 1989)

año 2012, con un equipo evaluador de los institutos interculturales bilingües, se pudo constatar cómo los *syllabus* de las distintas materias incorporaban temas relacionados con la lengua, la ritualidad, las festividades, las prácticas agrícolas tradicionales, leyendas, historia, etnobotánica o arqueología correspondiente a los grupos indígenas que tienen presencia en los institutos. Como se ve en la siguiente imagen del Instituto de Colta (Figura 15), un museo que recoge trabajos arqueológicos de la zona constituye una de las reservas culturales más importantes para todo el personal académico del instituto. En este caso, las conexiones entre educación, política y conciencia identitaria se revelan de manera clara.



Figura 15. investigación Ceaaces, 2012.



Figura 16. Investigación Ceaaces, 2012.

Los institutos interculturales bilingües promueven una *performatividad* pública y política y refuerzan elementos culturales provenientes de la vida cotidiana como los roles de masculinidad y feminidad, a través de danzas y exhibición de objetos domésticos por parte de las mujeres (Figura 16), mientras los hombres representan danzas y vestimentas asociadas a la guerra (Figura 17). De igual manera, el descuido de parte del Estado y presiones provenientes de intereses corporativos inciden negativamente en la calidad, afectando el cumplimiento de la disposición constitucional que declara al país como intercultural y plurinacional.



Figura 17. Investigación Ceaaces, 2012.

De igual forma, tanto en las escuelas como en los institutos, junto a la *performatividad* de la cultura y a su conversión en una forma de espectáculo político e identitario también se promueven formas de *performatividad* cívica y se recrean valores que buscan crear un sentido de pertenencia nacional junto a elementos de las culturas indígenas (Figura 18).



Figura 18. Investigación Ceaaces, 2012.

La combinación de la *performatividad* de la ritualidad identitaria y la política como un elemento central de la educación se vio en las manifestaciones rituales que se realizaron en el levantamiento de octubre del 2019, cuando los dirigentes Leonidas Iza y Jaime Vargas presentaron una ofrenda frente a la cruz andina conocida como *chakana* (Figura 19). El uso público y explícitamente político de los rituales opera como una especie de secularización de la cultura sagrada ya que son sacados de la esfera privada y secreta en la que tradicionalmente se realizan por parte de los saberes religiosos conocidos como *yachai* en quichua.



Figura 19. Línea de fuego, 2019.

Los rituales exhibidos en escenarios públicos visibilizan y dan contenido político a un conjunto de símbolos que han sido perseguidos, folclorizados o exotizados por parte del poder y su exhibición en contextos de alto drama social, como el levantamiento de octubre (Figura 18), funciona como una pedagogía social para los concurrentes a los eventos políticos que aprenden la riqueza de un país intercultural y plurinacional. La recuperación de los rituales da fuerza simbólica a la protesta contra la represión estatal, como puede verse en la Figura 20 en la que aparecen los dirigentes de la protesta exhibiendo en carteles los nombres de algunas de las víctimas de la represión policial.



Figura 20. Jonathan Rosas, Línea de fuego, 2020.

La incorporación curricular de narrativas históricas subalternas cuestionan las historias hegemónicas, y dan elementos a los pueblos y nacionalidades para impulsar campañas iconoclastas de destrucción de monumentos, como sucedió un año después del levantamiento con el intento de derribamiento de la estatua de Isabel la Católica el 6 de diciembre de 2020, fecha que recuerda la fundación hispana de Quito cuando las élites hacen una especial celebración (Figura 21).



Figura 21. Ángelo Chamba, Extra, 2021.

Los avances identitarios en el ámbito de la educación plantean, sin embargo, varios desafíos, como el riesgo de que la etnoeducación se convierta en un campo de prácticas que se podrían catalogar como etnoneoliberales, caracterizadas por un hiperculturalismo distanciado de la acción política y diseñadas de acuerdo a intereses específicos de grupos de poder al interior del movimiento indígena. Esto amenaza con que el campo popular pierda fuerza y el movimiento indígena termine construyendo una noción de autonomía que debilite, aún más, la soberanía y la función reguladora del Estado. De igual manera, mientras la educación intercultural politiza la identidad étnica, si no hay una intervención sostenida por parte del Estado y de los especialistas se corre el riesgo de que se afecte la calidad y se produzca una indiferenciación entre la educación y la cultura.

Conclusiones

Partiendo del levantamiento popular de octubre de 2019, este trabajo propuso un recorrido por una serie de imágenes que nos revelan cómo el movimiento indígena del Ecuador forma parte activa de la serie de movimientos sociales que hacen un uso amplio de una *performance* pública con el objetivo de posicionar sus demandas políticas. Al mismo tiempo, se mostró cómo estas imágenes pueden ayudarnos a comprender una serie de tensiones constitutivas del movimiento que oscilan entre tendencias que enfatizan más en demandas políticas mientras otras priorizan la representación pública de rasgos esencializados de las culturas indígenas. En esta tensión se propuso identificar algunos de los grandes desafíos que confronta el sector de la izquierda para conformar un bloque popular amplio que pueda contener el neoliberalismo. El artículo propuso analizar el papel de las contradicciones constitutivas del movimiento indígena para interpretar la paradójica situación que se dio luego del levantamiento de octubre de 2019, cuando un acumulado popular terminó siendo capitalizado por el propio Lenín Moreno y por la opción neoliberal encabezada por el actual presidente Guillermo Lasso.

Bibliografía

- Alfonso Bouhaben, Miguel. «Taxonomía de la imagen videoactivista. Notas sobre el documental experimental *Fragmentos por ver*», *Cine documental*, 22 edición especial, (2021): 91-129.
- Becker, Marc.¡Pachakutik!: *movimientos indígenas, proyectos políticos y disputas electorales en el Ecuador*. Quito: Flacso Ecuador-Abya-Yala.
- Brisset Martín, Demetrio. «Acerca de la fotografía etnográfica». *Gazeta de Antropología* 15, 1-13.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. «Can the subaltern speak?» En *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lauren Grossberg, 66-111. Londres: McMillan London.
- Conejo Arellano, Alberto. «Educación Intercultural Bilingüe en el Ecuador: La propuesta educativa». *Alteridad Revista de Educación*, Vol. 3 Núm. 2 (julio-diciembre 2008): 64-82.
- Coronel, Valeria. «Crisis de la política de regateo y renovación del movimiento popular ecuatoriano». En *Octubre y el derecho a la resistencia: revuelta popular y neoliberalismo autoritario en Ecuador*, ed. Franklin Ramírez Gallegos, 309-333. Buenos Aires: CLACSO.
- Crespo Rubio, Alba. «Mujeres en resistencia al extractivismo». Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador. <https://coniae.org/2017/03/27/mujeres-resistencia-al-extractivismo/>
- Cumes, Aura Estela. «Mujeres indígenas, patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio». *Anuario Hojas de Warmi*, N.º 17 (2012).
- Figueroa, Jose. «Etnicidad, esencialismos de izquierda y democracia radical. A la memoria de Ernesto Laclau y a su obra junto a Chantal Mouffe». *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*, 56 (2016): 29-47.
- Figueroa, José. «Etno-educación: esencialismo étnico o republicanismo popular»- *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, N.º 142, (diciembre 2019 – marzo 2020): 223-246.
- Hermansen Ulibarri, Pablo, y Fernández Droguezt Roberto. «La foto-ethnografía como metodología de investigación para el estudio

- de manifestaciones conmemorativas contestatarias en el espacio público». *Universitas Humanística*, no. 86 (julio-diciembre de 2018): 167-196.
- Hobsbawm, Eric, y Ranger Terence. *The invention of tradition*. Cambridge: University Press.
- Iza, Leonidas, Andrés Tapia y Andrés Madrid. *Estallido. La Rebelión de Octubre en Ecuador*. Quito: Ediciones Red Kapari
- Iza, Leonidas, entrevistado por Ela Zambrano, *Leonidas Iza: «Los candidatos tratan de silenciar la hazaña de los pueblos en el levantamiento de Octubre»*. La Línea de Fuego. 2021.
- Moreano, Alejandro. «Del paro de Octubre a un gobierno indígena insurgente». *DemocraciaSur*. 15 de febrero de 2021.
- Romero Albán Karolina. «Miradas en resistencia: movilización social y cultura visual Caso de estudio: fotografía de la revuelta de 2019 en Ecuador del fotógrafo David Díaz». *Revista Mexicana de Comunicación*, No. 146-147 (invierno 2020-2021)
- Valderrama Ponce, María José. «El cuidado, ¿una tarea de mujeres?». *Vasconia: Cuadernos de historia - geografía*, N.º 35 (Ejemplar dedicado a: VIII Jornadas de Historia Local: discursos y prácticas de género. Mujeres y hombres en la historia de Euskal Herria) (2006): 373-385.
- Yáñez Cossío, Consuelo. *La Educación Indígena en el Ecuador. Historia de la Educación y el Pensamiento pedagógico ecuatorianos*. Quito: Abya Yala y Universidad Politécnica Salesiana, 1996.

El magma cultural del estallido social chileno Hacia una nueva Constitución

María Paulina Soto Labbé

Universidad de Santiago de Chile, Chile

I. Estalló la desesperanza

Desigualdades y violencias

Chile es el país más desigual del mundo¹. Este desequilibrio está cambiando la narrativa internacional de un país «ejemplar» en la aplicación del modelo neoclásico liberal porque su alta concentración de la riqueza y de los ingresos sin redistribución social ha generado un deterioro sostenido de la calidad de vida de los ciudadanos y una desesperanza en el progreso de las nuevas generaciones. Los costos de los servicios básicos son completamente desproporcionados respecto de salarios insuficientes. En una encuesta realizada el mismo fin de semana del estallido social, las preocupaciones más señaladas por los encuestados fueron los bajos salarios y las pensiones (45 % de las respuestas) y los altos precios de los servicios

¹ En Chile, según el índice de Gini —calculado con datos de la Encuesta de caracterización socioeconómica Casen, recopilados por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD 2017)—, la desigualdad ha disminuido de 54,9 en 2000 a 47,6 el 2015, ubicando al país en el noveno lugar del mundo. Sin embargo, la concentración del ingreso y riqueza está en el 1 % más rico de la población. Este rasgo de alta concentración de la riqueza e ingreso es un mejor indicador de desigualdad y ubica a Chile en el primer lugar en el mundo, al igual que la participación en el PIB de sus billonarios que constituye la más alta a nivel planetario. Milanovich, Branko. *Chile: The poster boy of Neoliberalism who fell from grace*. Globalinequality blog. Chile es el país más desigual dentro de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. OCDE. *Education Policy Outlook*: Chile.

básicos (luz, agua, salud, educación con un 19 % de las respuestas). Entre los años 2000 y 2017, la conciencia de la desigualdad en la población chilena pasó de 42 % a 90 % según el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, (PNUD)².

Los datos cuantitativos expresan, tanto como los rayados en los muros de las ciudades, las condiciones que dieron lugar a la acumulación de rabia detrás del estallido social chileno y que, si bien integra las llamadas «primaveras» Árabe y Latinoamericana, ha sido más persistente. Con ello ha encontrado creciente adhesión ciudadana y ha diversificado su agenda inicial tanto como el repertorio de manifestaciones, que recuperan formas pretéritas de organización popular e integran nuevas expresividades y formas de organización y representación de la sociedad civil, estableciendo alianzas con actores territoriales e intergeneracionales y obteniendo sus primeros resultados políticos, que no han dejado indiferentes ni a adherentes ni a detractores. El principal ha sido la elección de una instancia que redactará una nueva Constitución que, de aprobarse, regulará la convivencia ciudadana futura. Ella está encabezada por Elisa Loncón Antileo, académica, lingüista y activista de nacionalidad mapuche.

El carácter eruptivo del movimiento social chileno tuvo un primer intento de explicación por parte de algunos intelectuales vinculados al oficialismo y que le atribuyeron una causa «pulsional y emocional» de reacción contra la autoridad. Esta explicación fue rápidamente descartada por la propia realidad ya que la retracción inmediata de la medida de alza del pasaje del metro fue completamente insuficiente para detener el movimiento y el reclamo puntual se transformó en una agenda transformadora. La frase popular «esto no es un problema de 30 pesos, sino que de 30 años y que no vamos a resolver en 30 días», grafica la envergadura del malestar.

² Hasam Akram, *El estallido. ¿Por qué? ¿Hacia dónde?* (Chile: Ediciones El Desconcierto, 2020), 33.

Hubo un segundo intento de interpretación del estallido como expresión de una «falsa ideología» que modificaba la realidad de manera subjetiva. Sin embargo, para la factibilidad de esa tesis, era necesario que los medios de comunicación masivos hubieran colaborado con esa distorsión y, en Chile, difícilmente podían ser cómplices del «falso ideológico» porque son monopolios cuyas líneas editoriales están férreamente controladas por los grupos económicos que los financian y que visibilizan actores sociales, culturales y políticos adeptos a sus intereses. Por el contrario y desde el inicio, el movimiento social interpeló a esos medios de comunicación por ocultar lo que estaba ocurriendo en las calles y a los pocos días debieron dar cobertura a los acontecimientos, desdibujando rápidamente la segunda tesis.

Después de tres semanas del estallido, el gobierno debió asumir que la represión no funcionaba y que la lista de reclamos era inmensa y antigua. La incapacidad explicativa y el fracaso por otorgar una causa argumentativa a la crisis se hizo evidente.

La densidad informativa de un estallido

En el texto *Cultura y explosión* de Yuri Lotman (2013), el autor analiza las dos formas más habituales en las que, en la historia humana, se manifiestan los procesos de cambio social y cultural: los previsibles y los imprevisibles. Los primeros son un conjunto de momentos concatenados, lentos y graduales, que advierten o anuncian una transformación en marcha, y los segundos son los estallidos, breves y atemporales, que producen una interrupción en la cadena de causas y efectos, sorprendiendo por su intensidad informativa.

Se les atribuye a las explosiones sociales descritas la cualidad de ser un campo minado de gran densidad informativa. El presente, dice Lotman, es un estallido de espacios de sentido todavía no desplegados, puesto que contienen todas

las posibilidades de elección del futuro. Cuando una de esas posibilidades estalla es porque ha operado la casualidad y ese determinante le otorga a la explosión una enorme potencia para comprender el sistema, ya sea porque determinará las siguientes relaciones de causa o efecto, o porque develará posibles relaciones en la cadena de acontecimientos que, desde entonces, podrían ser previsibles.

Así, una explosión es un *momentum* que, por su intensidad informativa, nos permite conocer el grado de representatividad de las agendas programáticas marginales, excluidas o subordinadas y las formas expresivas de los grupos sociales organizados que las encabezan. A esto le denominamos cambios socioculturales develados:

Este presente convulso y abierto es conmovedor, pero también, de gran densidad informativa. Por ello, quienes militamos en el arte y la cultura junto con afectarnos, tenemos la oportunidad de registrar algunos de los importantes cambios socioculturales que el estallido deja al descubierto.³

Sin embargo, es un momento que tiene un final y al estallido chileno le continuaron rituales semanales de protesta que persistieron por más de cinco meses y que la declaratoria de pandemia espació y restringió al espacio virtual. El agotamiento de la explosión es un momento de inflexión del proceso que, en el campo de la historia, es punto de partida del desarrollo futuro y del autoconocimiento:

Y así, el momento de la explosión indica el inicio de una nueva fase. En los procesos que se cumplen con la participación activa de los mecanismos de autoconciencia, éste es un momento crucial. Es como si la conciencia retrocediera al momento pre-

³ Miguel Bouhaben, Carola Marin y María Paulina Soto. «Estallido Intertextual, Polifonía Inter-subjetiva y Contravisualidad. Prácticas Artísticas Cooperativas en la Primavera Latinoamericana» en *Prácticas artísticas y creativas: ¿se puede transformar el mundo? Revista de Música, Artes Visuales y Artes escénicas* (2021): 250–277.

cedente a la explosión, e interpretase retrospectivamente todo lo sucedido.⁴

La autoconciencia de la sociedad civil organizada es la que ha obligado al sistema político a establecer una agenda con varios momentos expresivos electorales y de debate ciudadano que dará origen a una nueva Constitución. El comportamiento social en ellos ha sido imprevisible, sorprendente, creativo, como el recorrido del agua cuando está libre. Los sucesivos eventos electorales han sorprendido a todos los analistas y a sus clásicas herramientas predictivas. Estamos frente a una bifurcación o inflexión como la que describe Lotman porque se está abriendo un proceso en la historia política nacional que se pretende refundacional y que tiene claros componentes culturales.

II. Las fumarolas de un volcán

Los desplazamientos tectónicos

Con el estallido se abrió un cráter impulsado por el desplazamiento de varias capas tectónicas que mostraron cambios en los sentidos comunes de la población y la preexistencia de relatos que no tenían puentes de comunicación entre sí. Había dos, tres o cuatro países en uno solo, pero sin memoria compartida y con una narrativa oficial que descubría su completa desconexión con el pueblo. Por ello, una de las capas tectónicas que estalló fue la derivada de los efectos de la crisis social y política de los años 70. Esta se vio agudizada por la crisis financiera mundial de los años 80, consolidándose en los 90 el modelo de desarrollo neoliberal.

En el plano ético-político, la memoria latente de la impunidad ante los crímenes de lesa humanidad, cometidos con-

⁴ Yuri Lotman, *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Segunda edición. (Barcelona: Gedisa editorial, 2013), 32.

tra connacionales opositores durante las dictaduras cívico-militares latinoamericanas, fue una de las capas tectónicas que reemergió en este presente. Las Fuerzas Armadas respondieron a la doctrina de seguridad interior del Estado instruida por la Escuela de las Américas, identificando a las corrientes transformadoras y a sus militantes como «enemigos internos», declarándoles la guerra, validando el uso del monopolio de la fuerza en su contra y desplegando mecanismos ilegales de destrucción propios del terrorismo de Estado. A esto le siguieron luchas de resistencia y guerras civiles fratricidas. Las huellas del horror y de la desconfianza entre los habitantes de un mismo territorio siguen presentes en nuestros países y cualquier transformación en Chile requerirá de una amplia política de derechos humanos que eduque, repare y exprese los límites de un nuevo pacto social de convivencia, así como redefina el uso monopólico de la fuerza. El estallido ha dejado de manifiesto que la doctrina sigue vigente y que la impunidad es territorio de corrupción.

En lo económico, la crisis de los años 80 permitió que los organismos financieros internacionales prometieran el rescate de los Estados endeudados a cambio de exigirles políticas sociales con un restringido rol subsidiario, desatendiendo el equilibrio territorial, sus necesidades y particularidades comunitarias. Pasamos a la década de los años 90 con un mandato globalizador que entendió la modernización del Estado y de su gestión como reducción y rentabilización del gasto e instalación de principios macroeconómicos neoclásicos como el subsidio a la demanda. Los gobiernos realizaron promesas de bienestar colectivo que fueron frustradas, quebrando las expectativas ciudadanas y recordándonos, una vez más, el carácter dependiente de nuestros países en el plano económico y cultural porque los gobiernos de la recuperación democrática suscribieron lo impuesto por los organismos financieros internacionales y lo han mantenido hasta el presente.

La administración del modelo y el carácter tecnocrático de los gobiernos de la transición implicó prescindir de la participación social organizada, la que se expresó —entre otros efectos— en la reducción de la responsabilidad cívica electoral, generándose un abismo comunicacional entre actores sociales y políticos e impidiéndoles dimensionar la frustración y rabia acumuladas. Aumentaba la ilegitimidad de los representantes políticos desconectados de la mayoría. La desconfianza se magnificó y los medios reforzaron el miedo y la inseguridad como redes invisibles de control cultural que seguían fragmentando el tejido social roto por las dictaduras.

Un jarro de agua en la cara

Terminando la primera década del siglo XXI, un jarro de agua lanzado en la cara de la ministra de Educación de la época consagró la gravedad de este diagnóstico⁵. Eran señales del agotamiento del discurso de «la libertad de elegir dónde estudiar» porque el engaño era su alto costo y su mala calidad. El símbolo también aquilató la legitimidad que tenía el debate público abierto por los estudiantes que denunciaban que el derecho a la educación se había transformado en mercancía, que las autoridades no tenían voluntad de diálogo y que actuaban con insensibilidad ante la brutal represión policial que recibían en las manifestaciones.

Quedaba al descubierto la enorme tasa de endeudamiento de las familias chilenas para intentar adaptarse al modelo que había transformado en negocio la educación, la salud y las pensiones y cuya publicidad instaba al consumo desenfrenado

⁵ El año 2008, durante la realización de una jornada de educación en un hotel céntrico de la capital, dirigencias estudiantiles y de profesores irrumpieron interpellando a las autoridades estatales. La dirigente de 14 años, María Música Sepúlveda, le arrojó agua en el rostro a la ministra de Educación Mónica Jiménez designada por la presidenta Michel Bachelet, en lo que constituyó un hecho inédito en la tradición republicana chilena.

de una inagotable cantidad de otros bienes y servicios que eran símbolos del bienestar. Al tiempo que quedaba a la vista que la captura esclavista e intergeneracional que había logrado el modelo de desarrollo comenzaba a derrumbarse. Rápidamente tomaron su lugar en el ágora otros reclamos. El trabajo mal remunerado; la doble jornada laboral de las mujeres a causa de las tareas de cuidado; el fraude de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP) que se habían transformado en entidades millonarias con los recursos de todos los trabajadores; la pérdida de la esperanza de tener un buen envejecimiento o el progreso para los hijos y nietos.

La segunda década del XXI inauguró agendas y prácticas cuyos lenguajes estaban en sintonía planetaria y facilitados por las trasformaciones tecnológicas. Un inmenso movimiento estudiantil universitario que, junto con dar continuidad a las luchas estudiantiles secundarias contra el lucro en la educación, integraban nuevos colores y formas que insinuaban el cambio cultural en marcha y que excedían el campo de la educación. Una conciencia paulatina de que la soberanía comenzaba en el cuerpo y que la riqueza de las diversidades se proyectaba más allá de la política del reparto, trayendo consigo carteles, consignas, vestuarios, canciones e imágenes de mujeres, niños y diversidades sexuales que reclamaron su lugar y su reconocimiento. Se sumaron los medioambientalistas y animalistas que estaban reducidos a un segmento social y cultural específico, reivindicando los derechos de la tierra y animales impactando en los medios de comunicación de masas gracias a la activación de protestas de pobladores que denunciaron la existencia de «lugares de sacrificio» en que las empresas extractivistas arrasan con la riqueza natural y las comunidades residentes, deteriorando su calidad de vida de manera dramática o con una multiplicidad de denuncias de casos de maltrato animal y la emergencia de nuevas formas de alimentación.

Algo había cambiado en los cuerpos y en las mentalidades y se había trasladado a las calles.

III. Códigos de la variedad⁶

Signos y símbolos de la explosión

La expresión «Chile despertó» representa la idea de que vivíamos en una realidad onírica porque lo que parecía real no lo era. El estallido social ha sido un momento en que lo cultural ha tenido la oportunidad de diferenciarse porque presupone identificar y visibilizar opciones valóricas compartidas que reclaman ser reconocidas y validadas en los sentidos comunes de convivencia o que se yuxtaponen al relato preexistente. «Despertar» nos hizo ver algunos cambios culturales y de percepción, cuestionando lo que parecía inamovible o imposible de modificar. Es decir, hay una pregunta y una dimensión creativa asociadas a la corrida del velo o a la apertura de los párpados de una sociedad.

En todas las épocas, la sociedad ha incorporado símbolos y signos en la valoración de las cosas y estos son los que vehiculizan categorías como pertenencia, identidades, estatus, entre otras, y que son esenciales para la convivencia, es decir, para la generación de cultura. Para decodificar signos y símbolos, la sociedad moderna y sus procesos de masificación del consumo han requerido que el alfabeto de lo sensible se expanda en amplias capas de la población y para ello las denominadas industrias culturales han sido su mejor escuela. En los últimos setenta años, su expansión hizo relevante a la cultura en los debates sobre la sostenibilidad del desarrollo y la valoración económica que acompañó su condición de recurso para la

⁶ Expresión de Byung-Chul Han para referirse al acrecentamiento de la diversidad producida por la globalización.

civilidad, se sumó a la ilustración, la instrucción, la alfabetización funcional o el propio consumo. Este giro hacia el desarrollo nos obliga a identificar las determinantes valóricas de la cultura porque inciden en lo económico, social y político, especialmente cuando devienen en sentidos comunes cotidianos e invisibles que operan en el juicio que se tenga sobre la realidad. De esta manera, lo cultural se transforma en un bien que está precedido por su valor significativo y simbólico, antes que cualquier otro recurso instrumental asociado.

Néstor García Canclini (2004) repasa las reflexiones de Baudrillard en la *Crítica de la economía política del signo*, identificando cuatro tipos de valoración existentes en la sociedad. Además del valor de cambio y uso, agrega el del signo y del símbolo. El signo se refiere a ciertas características particulares que pueden connotar al objeto. Pone el ejemplo de un refrigerador importado, rojo, o de diseño sofisticado, que no por esos motivos congela más que otro que carece de esas cualidades. Es decir, no altera su valor funcional o de uso, pero sí su precio o su valor de cambio. El valor símbolo por su parte, particulariza aún más el objeto porque le da connotación única e intercambiable y está derivado de un ritual. Pone el ejemplo de un refrigerador que es regalo de matrimonio. De esta manera, los valores de cambio y uso se sostienen sobre la dimensión material de la vida social, mientras los valores de signo y símbolo están asociados a procesos de significación o sentido. Estos últimos son propios de la cultura.⁷ Elegimos 10 signos y símbolos del estallido social chileno como parte de su repertorio cultural porque sostendemos que la densidad informativa del proceso nos permitirá identificar algunos de sus «códigos de variedad» y sus potenciales sentidos comunes emergentes. La diseñadora cultural Carola Ureta Marín ha transformado estos signos y símbolos en iconografía y los hemos descrito brevemente, como sigue:

⁷ Néstor García C. Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. (Barcelona: Editorial Gedisa, 2004), 33-34.



SOLIDARIDAD INTERGENERACIONAL

1. El movimiento iniciado con el exitoso llamado a la evasión en el pago del boleto del metro, por parte de los estudiantes de educación secundaria y como respuesta a su alza de precio, desató una represión desmedida y los registros visuales y audiovisuales se viralizaron, haciendo de una revuelta cívica, un movimiento social activado y con efectos irreversibles. Esto ocurrió porque las imágenes y los sentidos comunes asociados convocaron a distintos grupos etarios en una reacción solidaria que, en una semana, había transformado el gesto estudiantil en un movimiento con amplias agendas temáticas y actores involucrados. Esta alianza intergeneracional expresa la rabia e incomodidad acumuladas.



RITUAL AUTO CONVOCADO

2. Cada viernes, a partir del movimiento de evasión del pago del metro, se autoconvocan en la Plaza Italia —rebautizada como Plaza de la Dignidad—, los asistentes a las protestas que llegaron a su máxima expresión en una manifestación histórica de más de un millón de personas. Este ritual ha tenido intermitencias, pero se caracteriza por no tener una orgánica centralizada que la convoque.



SUSTITUCIÓN DE BANDERAS

3. El movimiento no exhibió banderas de los partidos políticos tradicionales y modificó la nacional en una de luto, monocromática e invertida. La que se enarboló ha sido la que representa a los pueblos originarios en una clara alusión a la valoración de la plurinacionalidad y la interculturalidad del movimiento.



CARÁCTER FESTIVO Y FEMINISTA DE LA REVUELTA

4. El componente lúdico se hizo parte de los rituales semanales de protesta. Bandas musicales, coreografías, *performance*, instalaciones, murales, vestuarios y maquillajes han tenido como principales protagonistas a las mujeres, quienes desplegaron creatividad en la elaboración de máscaras y en la realización y reproducción masiva de una canción coreografiada que se denomina *Un violador en tu camino* del Colectivo Las Tesis, la que se convirtió en un fenómeno mundial y multitudinario que confirma la adscripción feminista del movimiento.



POCOS CARACTERES

5. El «guion literario» del movimiento está caracterizado por el mensaje breve y las imágenes que van representando

el momento, siempre cambiante. Han tenido como sopor-tes la Internet, los muros, los carteles manufacturados y las proyecciones lumínicas que han transformado el viejo docu-mento o libro, en un recurso secundario.



ICONOCLASIA

6. El desprecio por la simbología del relato histórico nacio-nal y hegemónico, desplegado en la forma de monumentos y estatuas, sufrió la misma furia destructiva que se ha pro-ducido en varios países. Hay un cuestionamiento al «gran relato y sus héroes» en una clara advertencia a la ilegitimi-dad de los valores de la élite expresados en esos símbolos.



GRUPOS DE RESISTENCIA

7. La denominada «primera línea» es el grupo organizado que repele la represión y actúa con el repertorio de recur-sos —piedras, escudos, bombas molotov, entre otros— de quienes validan la violencia como arma de protección y re-sistencia del movimiento social desarmado y en contra de la represión desmedida que viola protocolos de derechos humanos. Tienen la mística de lo estoico.



MATAPACOS

8. En jerga popular chilena, «paco» es carabinero. Este es el nombre de un perro callejero que murió y se transformó en uno de los símbolos más importantes del movimiento de resistencia a la represión policial. Su leyenda viene desde las primeras movilizaciones estudiantiles de la década pasada y el sinnúmero de representaciones y reproducciones de este símbolo viene acompañado de un relato que rescata características y valores que los animales vagabundos expresan y que se asocian a la agenda animalista y de reivindicación del «diálogo interespecies», representando el actuar solidario de los perros de la calle, que en las protestas acompañan y se ponen del lado de los que actúan en manada al igual que ellos.



VÍCTIMAS DEL DAÑO OCULAR

9. Se trata de una modalidad del terror de Estado, que supera la casuística y cuya cifra supera las cuatrocientas personas que han sido cegadas total o parcialmente, como resultado de disparos policiales realizados con balines o bombas lacrimógenas directamente proyectadas sobre sus rostros. No ha existido reconocimiento ni acciones de justicia y reparación para las víctimas. Este nuevo tipo de impunidad se suma a las de la dictadura cívico-militar pasada y ha generado un ritual gestual de cubrirse un ojo con la mano para denunciar a sus víctimas y para mantener vigente la demanda de justicia.



REHENES DE LA REVUELTA

10. Son presos, normalmente jóvenes y de origen popular, que han sido acusados de realizar desmanes y mantenidos en las cárceles, en prisión preventiva por más de 20 meses sin proceso, sin derecho a la presunción de inocencia y a la libertad condicional. Se han transformado en los denominados «presos políticos de la revuelta» y representan la criminalización de la protesta social, poniendo en cuestión el rol y legitimidad de la institucionalidad defensora de derechos humanos y al poder judicial. Se han realizado muchas movilizaciones de solidaridad en favor de su libertad y del trato judicial justo.

IV. Hacia una nueva Constitución

Puente, escalera o rizoma

Hemos sostenido que el movimiento social chileno se ha expresado en la forma de un estallido que ha tenido continuidad y que se ha bifurcado en diversas agendas, con importantes componentes simbólicos o de naturaleza cultural, que nos hace pensar que se trata de la expresión de una crisis de transformación irreversible y no cíclica⁸. Entre los autores que han propuesto mode-

8 Estudiando procesos culturales latinoamericanos de larga duración sostuvimos que estábamos ingresando en un momento en el que el poder social volvía a ser protagónico como ha ocurrido en diversos momentos de expansión identitaria en el siglo XX continental. Nuevamente el pensamiento latinoamericano es observado con interés desde otros lugares del mundo porque estamos transitando entre demandas de redistribución material hacia otras de carácter valórico, espiritual o inmaterial y donde los lenguajes de lo simbólico o el alfabeto de lo sensible se hacen relevantes para amplias capas de la población. La cultura deja de ser un tema de élite, sublime, secundario, absurdo o prescindible (Soto 2014, 2020).

los de interpretación a los procesos de transformación cultural contemporáneo, Byung-Chul Han, en *Hiperculturalidad*⁹ repasa a Heidegger, a Bhabha y a Deleuze con sus categorías explicativas de las continuidades posibles, luego de los momentos de explosión como el que describe Lotman.

El autor sostiene que las complejidades de la globalización, lejos de simplificar los códigos de la variedad, los reproduce y acrecienta como ocurre con la naturaleza y la cultura, sistemas productores de diversidad y no de unidad y monotonía. Por el contrario, Heidegger en *Ser y Tiempo*, instala la idea que todo lo mediado —transporte público o prensa— disminuye o matiza las diferencias, imponiendo lo que denomina «la dictadura del Uno». Invoca y reivindica un «nosotros como destino común» asociándolo al habitar en un «lugar compartido» como manera de instaurar una cultura o una convivencia¹⁰. Byung-Chul Han le discute su reduccionismo porque anula la variedad de la sociedad *collage* en la que estaríamos.

A partir de esa variedad y multiplicación, Han nos invita a revisar la pertinencia del concepto de hibridez de Bhabha para caracterizar lo que le es propio a la cultura y que en los debates sobre multiculturalidad se aporte el cemento lógico para conectar y mezclar las diversidades: «Híbrido es todo aquello que tiene lugar gracias a una mezcla de tradiciones o una cadena de significantes que enlazan discursos y tecnologías diferentes y que emerge a través de técnicas de *collage*, de *sampling*, de *bricolaje*»¹¹. Bhabha también utiliza la metáfora de la escalera, en la que subir o bajar son movimientos temporales que impiden que las identidades conectadas por la escalera se cristalicen o que: «se fijen en los extremos de polaridades primordiales»¹². Es decir, Bhabha resuelve lo cultural como intersticial, a diferencia del relato de un *nosotros* de Heidegger, que estaría anclado o

9 Byung-Chul Han. *Hiperculturalidad*, traducido por Florecia Gaillour. (Barcelona: Herder Editorial, 2018)

10 Han, *Hiperculturalidad*..., 28.

11 Han, *Hiperculturalidad*..., 34.

12 Han, *Hiperculturalidad*..., 35.

garantizado por la existencia de un territorio o lugar compartido de carácter más estable.

Por su parte, Byung-Chul Han ajusta la metáfora del puente de Heidegger señalando que, al igual que la escalera, es un modelo intersticial que conecta dos orillas con la solidez que la naturaleza humana requiere por su inestabilidad: «El puente se tiende ligero y fuerte por encima de la corriente» para contener y es «vínculo» entre entidades preexistentes nada estáticas y abstractas, actuando como dispositivo que consolida sus orillas. De esa manera, las identidadesemergerían como consecuencia de la constatación de las diferencias entre ambas (orillas). Para Heidegger, el puente, al igual que los límites y las fronteras, sería el lugar donde todo comienza.

Han considera que el modelo del puente —límite o frontera— es estrecho y no sirve para ilustrar la cultura del mundo actual: «El enredo híbrido de voces que se atraviesan, se mezclan, se reproducen, es para Heidegger, desconocido. (...) Si lo híbrido fuese ruido, entonces el mundo de Heidegger sería totalmente silencioso»¹³. Considera que el autor alemán recurre a la dialéctica y a la salvación teológica de los seres humanos, como soporte para garantizar que su modelo funcione. Sin ellos —dialéctica y teología— el modelo resultaría insuficiente, prefiriendo entonces, figuras asimétricas que mejor representan la hibridez. Han lamenta que la historia de este último concepto, lo haya dejado capturado a las explicaciones racistas y colonialistas del poder, sometiéndolo al dominio, opresión y resistencia. Es decir, a una geometría del centro y de los márgenes, del arriba y del abajo, que «no comprende la complejidad de lo lúdico» o del *circus*¹⁴, metáfora utilizada por John Cage para describir la coexistencia cordial propia de los espacios públicos, sometiendo la hibridez al imperio de un lugar estático y a la tensión entre amos y esclavos¹⁵.

13 Han, *Hiperculturalidad...*, 37.

14 Circo, pista, plaza, amplio cruce de caminos.

15 Han, *Hiperculturalidad...*, 37, 39-40.

Complementario a los modelos de la escalera y del puente, Bhabha integra el concepto de *negociación* como aquel intercambio en que se articulan las diferencias, pero Han concluye que esta tampoco resuelve la complejidad de la cultura actual porque no se trata de una «disyunción exclusiva» o de imponer una opción por encima de la otra a través de una negociación sino de una «disyunción inclusiva», un «X» más «Y» y más «Y». Esta idea de la negociación nos recuerda la crítica de Chantal Mouffe a los «consensos» de matriz liberal que le atribuyen a la racionalidad humana la capacidad de ponerse de acuerdo. La autora señala que siempre se tratará de una lucha de poder en el campo cultural y no una negociación y menos un consenso¹⁶.

Para referirse a la cultura contemporánea, propia de la globalización, Han culmina adscribiendo a la figura gráfica del rizoma que propone Gilles Deleuze y que permitiría describir importantes aspectos de la hipercultura que él expone. Esta sería más abierta y adialéctica que la hibridez y sus modelos liminales del puente, la escalera o la negociación: «El rizoma designa la multiplicidad descentrada que no es sometida a un orden general. (...) La hipercultura en tanto cultura desinteriorizada, desenraizada, desespacializada, se comporta rizomáticamente en aspectos diversos»¹⁷.

Esa dispersión de lo rizomático no es posible en la interna en la transculturalidad, dice Han¹⁸, porque no hay un «ir y regresar» de los elementos sino un flujo que no da espacio a la

16 Chantal Mouffe ha señalado que la sociedad moderna racional e individualista no logra garantizar la soberanía popular porque no valida el hecho que las diferencias se resuelven en la esfera cultural y no en el plano político-económico: «...el pensamiento liberal se caracteriza por un enfoque racionalista e individualista que impide reconocer la naturaleza de las identidades colectivas. (...) es incapaz de comprender de forma adecuada la naturaleza pluralista del mundo social (...).» Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*, traducido por Soledad Laclau. (Buenos Aires: FCE, 2007), 17. El pluralismo y las identidades colectivas habitan en la cultura, fuente de legitimidad de cualquier accionar de importancia pública, puesto que las variables más arraigadas y compartidas son las que determinan los comportamientos sociales ante los conflictos.

17 Han, *Hiperculturalidad...*, 44.

18 Han, *Hiperculturalidad...*, 37.

negociación entre fuerzas contradictorias. Es un «entre cosas», un «movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra». Tampoco es «intersticial» como el puente o la escalera, sino un «arroyo» que no es ni concluyente ni excluyente. Es una yuxtaposición de lo diferente, una cercanía de lo distante. Sin embargo, no se trata de sustituir un modelo por otro, sino de convivencia alternada. El rizoma deleuziano nos recuerda el *Ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui¹⁹ porque creemos que el momento latinoamericano, y especialmente el chileno, está abierto a un flujo o río multiplicador de alternativas que tienen antecedentes de originalidad en su genética cultural y política.

Estos modelos de análisis cultural nos ayudarán a caracterizar expresiones culturales del estallido social chileno.

«La dignidad para hacerla costumbre»²⁰

Los signos y símbolos derivados del estallido social chileno, han permitido identificar algunos de los nuevos sentidos comunes que venían fraguándose desde hace mucho tiempo. Su visibilidad nos ha permitido transformar algunas incertidumbres del caos inicial en pequeñas compuertas alumbradas por las farolas volcánicas que emergieron y que tienen estos componentes valóricos propios de lo cultural. En ellos se refleja un cambio generacional y una modificación de las normas de convivencia que se pretende que tengan un carácter refundacional. Hemos señalado que el repertorio de expresión cultural es complejo e inabarcable y que, sin embargo, los

19 Silvia Rivera Cusicanqui, «La identidad ch'íxi de un mestizo : En torno a La Voz del Campesino, manifiesto anarquista de 1929», *Revista Ecuador Debate* N.º. 84 (diciembre 2011): 193-204.

20 Esta frase sintetiza las muchas agendas del estallido social chileno. Procede del título de un poema musicalizado de Patricio Manns y dedicado a Bautista van Schouwen Vasey, joven médico y miembro del Comité Central del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile, detenido, salvajemente torturado y asesinado, sin haber entregado ninguna información a sus captores. La plaza santiaguina donde se concentran las protestas, ha sido rebautizada como Dignidad.

indicadores que podemos observar hasta ahora nos permiten identificar los principales sentidos comunes silenciosamente mutados y que se abren espacio en la sociedad que redibuja sus reglas de convivencia.

Hemos elegido cuatro de estos nuevos valores o sentidos comunes emergentes y los hemos asociado a alguno de los modelos de análisis culturales revisados:

-Rizoma: Multi, pluri, inter, trans e hiper culturalismo como derechos colectivos

La mundialización de la cultura se encuentra en el limbo de transición o en el flujo abierto y descontrolado del modelo del rizoma de Deleuze. Tampoco se puede reducir a los debates ideológicos propios de la Guerra fría. Giacomo Marramao, en *Cosmopolitismo de la diferencia* (2011), supone una transición hacia un orden supranacional que aún no llega y cuyos mecanismos sectoriales no tienen la legitimidad necesaria para el reemplazo de los Estados nacionales:

La verdadera apuesta en la dramática fase de transición que estamos viviendo entre la modernidad-nación y la modernidad-mundo, desde el no-más del viejo orden interestatal bajo la hegemonía del Occidente hasta el no-todavía de un nuevo orden supranacional por construirse de manera multilateral, no se puede reducir a la alternativa entre liberalismo y comunitarismo.²¹

El «cosmopolitismo de las diferencias» está generalizado y es un rasgo de época que nos hace experimentar la condición humana en plenitud, tensionando las coordenadas de la modernidad que definieron la pertenencia ciudadana anclada a un territorio geográfico o a la sangre o al útero de nacimiento.

²¹ Giacomo Marramao. “Tras Babel: identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia.”, 10. CEPAL, 2009. <http://archivo.cepal.org/pdfs/2009/S0900817.pdf>

La reclamación de la hibridez y los efectos de las migraciones pondrán otra fuente de ciudadanía en entredicho: el *jus culturalis*, es decir, los derechos adquiridos como resultado de una prolongada convivencia en una comunidad determinada, sus usos y costumbres.

Vivimos una época de desplazamientos. Si la convivencia actual está descentrada y distribuida en todo el planeta, ¿quién determina la dignidad del extranjero y la equivalencia de su cultura con la de los lugareños? ¿Es más poderosa la herencia genética o sanguínea respecto del lugar de nacimiento o la experiencia compartida? ¿Cuál de estas determinantes garantiza el pleno desarrollo de nuestra condición humana? ¿Cuál es el «lugar estable» de Heidegger donde se fundaba la ciudadanía?

Grupos indígenas, tribales y raciales, mujeres, niños, jóvenes y viejos, migrantes y refugiados, grupos de orientación e identidades sexuales diversas, y discapacitados, principalmente, son actores socioculturales que han debido reivindicar sus particularidades dentro de sus propios territorios porque antes y ahora han quedado subsumidos bajo la noción homogeneizadora de ciudadanos nacionales o de la tiranía cuantitativa de las mayorías. Adquieren una connotación de legitimidad por reconocimiento simbólico en la hiperculturalidad²², la que va más allá del desarrollo individual. Sus reclamos trascienden los territorios y no se resuelven por la vía de la redistribución material o económica que compense individualmente su menoscabo. Los nuevos y urgentes debates sobre desarrollo deben incorporar las dimensiones propias de las relaciones simbólicas entre diversos colectivos, por la potencia y el enriquecimiento que las sociedades pueden obtener de este reconocimiento recíproco. La dignidad de la diferencia es un recurso que genera derechos colectivos.

22 Han, *Hiperculturalidad...*, 28.

Por lo señalado, la interculturalidad es un principio que podría expresarse en el reconocimiento de ciertos derechos a la autodeterminación y a ciertas formas de representación y reproducción cultural de los diversos, con el uso transversal y prioritario de lenguas maternas o la acogida humanitaria que garantice y resguarde el *jus culturalis* de los inmigrantes que cumplan con ciertas condiciones de permanencia, tal como lo es con los derechos políticos. Similares expectativas se pueden vislumbrar para el ejercicio de libertades de vida, bajo el cumplimiento de determinadas condiciones y que dejen abiertas posibilidades de avanzar en temas como la eutanasia o el buen morir; y una apertura a una noción más diversa y ampliada de familia.

Es muy probable que en la nueva Constitución en Chile se logre un consenso en torno a la coexistencia de varias naciones dentro del mismo territorio-país, comenzando por los primeros pueblos originarios. La formulación podría ser la adoptada en los nuevos constitucionalismos latinoamericanos de los años noventa del siglo pasado: *plurinacionalidad*.

-Escalera: Cultura y diversidad creativa para el desarrollo y las artes como productoras de conocimiento.

En las últimas cuatro décadas, la definición de cultura se ha deselitizado permitiendo que las políticas culturales avancen desde el restrictivo ámbito de las bellas artes y el patrimonio tangible, hacia el reconocimiento de una gran diversidad de expresiones de la creatividad de los pueblos. Su riqueza es condición para la imaginación y el conocimiento. Por ello, sin ecología cultural no habrá oportunidades de idear una superación a las modalidades de desarrollo sostenidas en el extractivismo y la monoproducción y que reniegan de los talentos humanos como principal riqueza de los pueblos:

Cuando la cultura se considera como base del desarrollo, la noción misma de ‘política cultural’ debe ampliarse. Toda po-

lítica de desarrollo debe ser profundamente sensible e inspirarse en la cultura. (...) aplicar una política semejante, supone identificar los factores de cohesión que mantienen unidas a las sociedades multiétnicas haciendo el mejor uso posible de las realidades y oportunidades del pluralismo. Ello implica promover la creatividad en el terreno de la política y el ejercicio del gobierno, la tecnología, la industria y el comercio, la educación y el desarrollo social y comunitario, así como en el de las artes.²³

La creatividad es el lugar en el que lo que parecía imposible se resuelve. La creatividad deriva de un tipo de materia prima que es de naturaleza intangible y que es la mejor distribuida en el planeta: la imaginación y el conocimiento liberados dependen de la existencia de un acervo cultural que puede, o no, estar cristalizado. Es decir, son las condiciones de contexto las que permiten transformarlas en valor. Un modelo de desarrollo basado en la creatividad se diferencia de los sostenidos en la venta de productos intermedios o de átomos (materias primas). La producción y venta de imaginación, en cambio, tiene un espacio y posibilidad histórica, pero debe reforzarse su legitimidad social porque la cristalización de la imaginación y el conocimiento no pasa únicamente por decisiones políticas sino por procesos de valoración y apropiación social. Deben promoverse y darse las condiciones para esa valoración.

Creemos que la noción y relevancia de los derechos culturales diversos, como base de una ecología de la creatividad y la innovación, quedará explicitada en la nueva carta magna a diferencia de sus antecesoras que poco o nada señalaban al respecto. El ideal es que se consagre un principio que valide la creación de un sistema que estimule la creatividad y la innovación, apoyado por el desarrollo

23 Unesco (1995), 277

de los lenguajes de lo sensible y de las artes, con igualdad de estatus con los lenguajes de las ciencias y las tecnologías. Que se reconozca a los saberes y a las artes, ser productoras de conocimiento.

–Puente: Feminización de los liderazgos y redistribución del reconocimiento.

Más allá de la tremenda potencia del movimiento feminista en este estallido y del notable avance en la validación socio-cultural de la diversidad de opciones de género, suponemos que mecanismos de paridad o cuotas son soluciones de compensación binaria que en la población ya han sido superadas por la propia realidad. Es decir, hay tantas o más mujeres en espacios de liderazgo de interés público. Significa que la sociedad avanzó antes que las instituciones en el reconocimiento a la participación de mujeres líderes en espacios de gestión de la política, mientras que en otras áreas, disciplinares y profesionales, persiste una falta de equivalencia entre hombres, mujeres y diversidades de género.

Ni hablar de la inequitativa distribución de las tareas domésticas o privadas y los derechos sobre el propio cuerpo, donde los hombres mantienen el imperio de la libertad impune y del uso de la fuerza para imponerse. La pandemia de COVID-19 hizo ingresar las actividades públicas de las mujeres al espacio íntimo, dejando en evidencia ese tremendo retraso en la equidad de género en los espacios privados, donde priman microabusos culturales cotidianos, incluida la violencia llamada intrafamiliar que tiene horrorosos resultados de largo plazo como consecuencia del menoscabo en el desarrollo de las víctimas —principalmente niño, niñas y mujeres— y en la tendencia a reproducir esos patrones en las siguientes generaciones.

Creemos que las propuestas que reconocen y remuneran de manera equitativa el trabajo de cuidados, en el espacio público y privado, constituyen valores que serían deseables a incluir en la nueva Constitución. «No habrá trabajo sin remuneración».

-Rizoma: Rizoma Derechos de la naturaleza y de los seres que convivimos en ella.

En la actualidad, las luchas relativas a lo que se consideraba opuesto a lo cultural como todo aquello «no humano» —agua y aire, recursos naturales, otros animales—, han quedado bastante protegidas en la formulación que algunos países latinoamericanos han adoptado en sus constituciones y que tiene incidencia directa de las cosmovisiones indígenas del Buen vivir o *Kume Mongën* (en mapudungún). Este enfoque integral, en el que cultura y naturaleza están unidas, está orientado a la protección del Bien Común o *Sumak Kawsay* (en quechua) como principios que redefinirían el modelo de desarrollo fracasado y que debe cuestionarse desde su raíz; monoproducivista, extractivista, hiperproductivo.

Así, esta visión integradora de las agendas que en el mundo occidental están separadas —medio ambiente, animalismo, diversificación de la matriz productiva— tiene una gran oportunidad de ser incluida en el debate constitucional por la importancia que tienen los pueblos originarios entre sus representantes.

Sin embargo, es relevante recoger un balance crítico de los resultados en la aplicación de estos valores en los países donde se implementó. En especial, parece sustancioso que su tratamiento o formulación tenga un enfoque cultural no reducido a los pueblos originarios. No puede ser presimbólico, únicamente discursivo y menos aún redistributivo en términos subsidiarios y burocráticos. Es

decir, la aplicación de estos principios debería estar directamente relacionada con la sustitución paulatina de la matriz productiva del país y con un pacto de beneficio intergeneracional. En la actualidad, nuestra economía y modelo de desarrollo están concentrados en la explotación de cobre, litio y yodo y de productos agrícolas. Como lo hemos dicho, en la venta de átomos.

Una agenda como la señalada, supone garantizar el acceso gratuito y de calidad a la educación pública, recuperar los derechos ciudadanos y la administración territorial sobre el agua de superficie y subterránea; reponer la soberanía de las comunidades sobre la riqueza marina y sus modalidades artesanales, que en combinación con los desarrollos tecnológicos y ecológicos modernos, reactiven ese sector.

La agenda animalista tiene la oportunidad de reivindicar a los seres sintientes en igualdad de condiciones que los derechos de los humanos, pero avanzando un peldaño más en la formulación. Reconociendo, por ejemplo, que el Estado debe crear condiciones de dignidad para la producción cultural y de saberes que posibiliten el diálogo interespecies, puesto que los especialistas vienen señalando hace dos décadas que los animales crean cultura y saberes y que aquello ha abierto oportunidades insospechadas para la educación y las terapias de sanación con otras especies vegetales y animales. Este avance claramente generaría un verdadero cambio civilizatorio.

Corolario

No todas las épocas de la historia han podido mostrarnos ese reflejo especular que vislumbra que algo ha iluminado de manera especial y que dota de sentidos y esperanzas a quienes

lo experimentan. Ese placer que organiza aquel lugar común, está inscrito en la memoria de la especie humana y casi sin excepciones, tenemos la capacidad de reconocer la experiencia compartida como un impulso modelador de utopías. Su osadía; lo genuino; su elegancia; la espontaneidad; la curiosidad; la concentración extrema; el movimiento libre; son rasgos de esas épocas donde se impone algo atractivo e irresistible, casi estético y que cuando se pierde cada tanto, añoramos que regrese. Esos son los ciclos de auge de la participación en los cuales la política vuelve a capturar la imaginación.²⁴

El estallido ha posibilitado validar la diversidad social de Chile, cuestionando definitivamente la concentración del poder cultural en los grupos de control económico. No se trata de completar un inconcluso proceso de modernización económica o de recuperar a la cultura como recurso para la unidad nacional a la manera decimonónica, sino de radicalizar el ejercicio de la ciudadanía a través de prácticas que se parezcan a la realidad experimentada; plurinacional, intercultural, feminista y respetuosa de la naturaleza y de los seres que convivimos en ella.

Asimismo, el estallido ha permitido la emergencia de narraciones que coexistían bajo el manto de una supuesta homogeneidad global y con una multiplicidad de lenguajes y símbolos que son el «cemento» espiritual de todos los pueblos y que ya no esperan producir cohesión por consenso, sino la emergencia de un nuevo relato, desafiado a construir sociedades tremadamente diversificadas y abiertas, en las que ponerse de acuerdo será mucho más complejo. Tal vez sea el modelo rizomático de Deleuze —recuperado por Byung-Chul

24 María Paulina Soto. «La revolución de lo bello. Capacidades culturales para el desarrollo». Revista del Observatorio Cultural de CNCA-Chile. Edición especial. 6º cumbre mundial de arte y cultura-IFFACA. (2014): 44-45. http://www.cultura.gob.cl/observatorio19/observatorio_cultural_n19.pdf

Han— el que colabore a describir aquello que él denomina «la hipercultura contemporánea» y donde el enfoque de derechos humanos culturales incluya las diversidades. Ello permitiría:

- Que la conducta pública sea controlada socioculturalmente y no tratada psicológica y judicialmente como un problema individual que hay que medicamentar o san-cionar;
- Que el arte cumpla un rol ético a favor de develar ocul-tamientos y distorsiones;
- Que la participación y la financiación de las expresiones culturales sean obligaciones públicas y un bien común;
- Que la memoria colectiva no sea una estatua o un mo-numento insignificante para la gran mayoría de la po-blación, sino una amalgama de relatos que vibran en nosotros;
- Que nos eduquen como parte de la naturaleza y no como propietarios de ella.

Estas son los nuevos sentidos comunes que han irrumpido en el espacio público-político y que esperamos se conviertan en formulaciones constitucionales que trasciendan la coyuntura explosiva.

Bibliografía

- Akram, Hasam. *El estallido. ¿Por qué? ¿Hacia dónde?* Chile: Ediciones El Desconcierto, 2020
- Bouhaben, Miguel., Carola Marin y M. Paulina Soto. «Estallido Intertextual, Polifonía Inter-subjetiva y Contravisualidad. Prácticas Artísticas Cooperativas en la Primavera Latinoamericana». *Prácticas artísticas y creativas: ¿se puede transformar el mundo? Revista de Música, Artes Visuales y Artes escénicas* (2021) 250–277.
- García C., Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
- Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad*, traducido por Florencia Gaillour. Barcelona: Herder Editorial, 2018.
- Lotman, Yuri. *Cultura y Explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Segunda edición. Barcelona: Gedisa editorial, 2013.
- Marramao, Giacomo. *Tras Babel: identidad, pertenencia y cosmopolitismo de la diferencia*. CEPAL, 2009. <http://archivo.cepal.org/pdfs/2009/S0900817.pdf>
- Milanovich, Branko. «Chile: The poster boy of Neoliberalism who fell from grace». Globalinequality blog. Citado por Hassam Akram. 2020. *El estallido. ¿Por qué? ¿Hacia dónde?* Ediciones El Desconcierto, 2019.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*, traducido por Soledad Laclau. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Prieto de Pedro, Jesús. «Derechos Culturales y Desarrollo Humano». *Pensar Iberoamérica, Revista de Cultura de la Organización de Estados Iberoamericanos* OEI, num. 7, sept.-dic. (2004).
- Rivera Cusicanqui, Silvia. «La identidad ch'íxi de un mestizo : En torno a La Voz del Campesino, manifiesto anarquista de 1929», *Revista Ecuador Debate* N.º 84 (diciembre 2011): 193–204.
- Soto, M. Paulina. «Emprendimientos creativos en modernidades inconclusas. El debate en Latinoamérica». Capítulo II. *Estudio y re-*

- visión de los marcos normativos para el fortalecimiento empresarial cultural en Colombia* de Laboratorio Iberoamericano de I+iD. (2020). <http://culturayeconomia.org/wp-content/uploads/2.-IF-UTB1.pdf>
- Soto, M. Paulina. «La revolución de lo bello. Capacidades culturales para el desarrollo». *Revista del Observatorio Cultural* de CNCA-Chile. Edición especial. 6º cumbre mundial de arte y cultura-IFFA-CA. 2014. http://www.cultura.gob.cl/observatorio19/observatorio_cultural_n19.pdf
- Soto, M. Paulina. «El poder de los símbolos. Un índice de convivencia para la valoración de lo sensible». Ponencias centrales del seminario internacional de políticas culturales. Río de Janeiro. Casa Rui Barbosa y el Observatorio Itaú Cultural, 2015.
- Soto, M. Paulina. «Soberanía arrebatada y ciudadanía cultural. Políticas culturales contemporáneas en Chile». *Periférica International. Revista Para el análisis de la Cultura y el Territorio*, (21), 264-275, 2021. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2020.i21.26>
- Unicef. *Desigualdad global: más allá de los últimos miles de millones. Una revisión rápida de la distribución de la renta en 141 países*. Nueva York: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), 2011.
- Unodc. *Estudio mundial sobre el Homicidio. Resumen ejecutivo*, 2013. https://www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/GLOBAL_HOMICIDE_Report_ExSum_spanish.pdf
- OCDE. *Education Policy Outlook: Chile*. Citado por Hassam Akram. 2020. *El estallido. ¿Por qué? ¿Hacia dónde?* Ediciones El Desconcierto. 2013.

Impugnar a las imágenes

Entre el activismo, el cerco mediático y la restauración conservadora en Bolivia

Sergio Zapata

Festival de Cine Radical, Bolivia

Introducción

Entre el 21 de octubre y el 10 de noviembre de 2019, en Bolivia, algunos sectores articulados se movilizaron en torno a la denuncia del «fraude electoral». Estos sectores son reticentes al continuismo de Evo Morales, críticos del igualitarismo discursivo del Movimiento al Socialismo (MAS), con un claro posicionamiento étnico-cultural frente a lo indígena, sus símbolos así como lenguas y en el terreno estético. Son próximos a los movimientos neoconservadores fascistizados a nivel mundial; tomaron las calles de las principales ciudades de Bolivia hasta consumarse el golpe de Estado y la autoproclamación de Jeanine Áñez el 12 de noviembre de ese año.

Estas movilizaciones produjeron materiales visuales que coadyuvaron a la articulación y movilización de algunos sectores de la sociedad y la desmovilización, producto del miedo (de otros). En estos materiales se identifica el establecimiento, desde la sociedad organizada, de una política de las imágenes y de manera paralela, la irrupción de discursos reaccionarios antidemocráticos, misóginos y racistas. En este texto analizamos la producción, circulación y con-

sumo de imágenes durante la crisis poselectoral en Bolivia que devino en la interrupción del orden constitucional y el establecimiento del gobierno de facto.

1. Insurrección conservadora

Mientras los discursos se exacerbaban, las amenazas se incrementaban. Los sectores movilizados empezaron a desplegar una serie de símbolos, como la presencia de crucifijos, cruces, rezos, banderas de Bolivia en puntos de corte de rutas o bloqueos como también en mitines y cabildos; Dios había entrado en escena. El carácter evangélico que adquirieron algunas movilizadas se ve reflejado en las acciones de la dirigencia de la iglesia católica en Bolivia, la cual se reunió con dirigentes políticos y representantes internacionales, entre el 11 y 12 de noviembre, en lo que se denomina «Sedición en la Universidad Católica»¹, donde se decidió, a puertas cerradas, quién gobernará² y durante el gobierno de facto asistimos a la actualización de la alianza «sables y cruces». Este elemento, poco atendido por polítólogos y juristas —quienes al día de hoy siguen discutiendo si hubo golpe de Estado o no—, nos brinda claves para dilucidar la insurrección conservadora.

1 María Galindo, «Sedición en la Universidad Católica». (29 de enero de 2020). María Galindo fue quien denunció la celebración de esta reunión en su columna censurada por Página Siete, que también se hizo en formato de video y que consideramos expresión de videoactivismo <https://www.youtube.com/watch?v=dqsOKKahkIA> y <https://lavaca.org/notas/sedicion-en-la-universidad-catolica/> y <https://www.la-azon.com/politico/2021/03/24/11-y-12-nov-2019-la-cita-que-viro-la-historia/>

Esta reunión es la que se considera fundamental para comprender los sucesos posteriores a la renuncia de Morales.

2 Esta reunión fue denunciada en enero de 2020, convocada por la Iglesia, la Unión Europea y el Reino de España, <https://urgente.bo/noticia/mesa-revela-qu%C3%A9-se-trat%C3%A9-en-la-reuni%C3%B3n-del-2019-encuentro-que-gest%C3%A9-el-%E2%80%9cgolpe%E2%80%9D-seg%C3%BAn-el-mas>



Figura 1. Milton Paniagua.
Vídeo del 25 de octubre de 2019.
Fuente: Youtube.

La presencia de sectores o identidades confesionales institucionalizadas, de devotos católicos y del amplio espectro de iglesias protestantes, generaron contenidos desde sus «juventudes»³. El video del 25 de octubre de 2019 —vía WhatsApp, Facebook y YouTube— muestra el registro musical en un solo plano de Milton Paniagua, quien transmite desde la ciudad de Montero. (Figura 1)

Este material audiovisual, emitido en un solo plano, permite identificar que no estamos frente a un producto improvisado ni sujeto a la espontaneidad, sino a una puesta en escena. El cantante exhorta a «derrocar a Evo Morales», a la afirmación de estar del lado de «el de arriba» y que están «esperando la orden de Camacho para actuar». Luis Fernando Camacho, presidente del Comité Cívico Pro-Santa

³ En el contexto boliviano, como en otros países latinoamericanos, los grupos corporativos poseen espacios de formación y reproducción social denominados «juventudes».

Cruz —organización que aglutina a los sectores empresariales de Santa Cruz vinculados a agronegocios— el 10 de noviembre ingresó, con una biblia, al Palacio de Gobierno en La Paz resguardado por la policía boliviana. A día de hoy, Camacho es el rostro icónico del golpe de Estado: en 2020 se presentó como candidato presidencial por una agrupación nueva denominada Creemos y no superó el 15 % de la preferencia electoral a nivel nacional, pero el pasado mes de marzo de 2021 fue electo gobernador de su región.

Camacho inició su accionar desestabilizador antes de las elecciones de octubre 2019, cuando, en mitines, señalaba que iba a haber fraude en las elecciones. En un cabildo convocado por el Comité Cívico que él presidía, a una semana de las elecciones, aseguró que no reconocería los resultados si ganaba Evo Morales. Desde el 21 de octubre, en la plaza del Cristo Redentor en Santa Cruz, con apoyo de los grandes medios televisivos, se transmitían en cadena nacional sus alocuciones, desde la acusación de fraude hasta la exigencia y ultimátum de 48 horas para que renunciara Morales. Este personaje convocó al pueblo boliviano a que sintonice la televisión el día 4 de noviembre pues iba a presentar un video «revelador»⁴ sobre Evo Morales. Para tal efecto, todas las cadenas televisivas montaron infraestructuras para dicha transmisión, sin embargo, nunca se presentó la prueba que haría que ya nadie creyera en Evo Morales como advirtió.

Este uso de la imagen supone la actualización del poder que se le asigna en tanto depositaria de verdad. Este elemento, próximo a una función indiciaria de la imagen, reclama para sí albergar la veracidad y credibilidad del sujeto. Esta asociación tan profunda entre imagen y poder, sobre el cuerpo, rostro y figura de Evo Morales, se incrementó semana tras

⁴ El video, como elemento de chantaje, promesa y generación de expectativas por los movilizados contra Evo Morales, se puede encontrar en: <https://www.hoybolivia.com/Noticia.php?IdNoticia=305255>

semana. En este contexto movilizado de 21 días, los ataques a la imagen de Evo Morales fueron constantes. Los videos en los que se mostraba la destrucción de su rostro impreso en vallas publicitarias, murales, afiches, carteles, pequeños logotipos, fueron diarios.

El empleo del video como prueba y demostración de lo acontecido, además de promocionar y divulgar una práctica que actualiza la iconoclasia, amplifica la voluntad destructiva del pasado inmediato, simplificando en imágenes la figura y cuerpo del presidente depuesto. Este factor simplificador permite pensar en dos fenómenos deliberadamente expuestos por aquel entonces. El primero es la disputa por la memoria, entendiendo que hay que borrar un legado (representado visiblemente en la figura de Evo Morales), construir y posicionar una narrativa triunfalista en torno del pueblo movilizado que concluyó en el derrocamiento pacífico de un dictador. El segundo es la sustitución de imágenes por parte de los nuevos gobernantes, lo cual delata la voluntad animista que les orienta frente a ellas y, por tanto, consideran que destruir imágenes es equivalente a destruir un legado y un imaginario, evidenciando con esto algo siniestro, por las conductas y discursos que desplegaron sobre los militantes y simpatizantes del MAS. Ellos, como las imágenes del depuesto dictador, son sustituibles o deben desaparecer porque son el legado de 14 años de infamia. También certificó las consideraciones que tienen sobre el poder, el cual puede ser transferido solo si el gobierno es reconocido por las Fuerzas Armadas y Policía Nacional, hechos que precisamente ocurrieron. Pero el mandato de 11 meses de Jeanine Áñez demostró lo contrario: no se puede borrar la memoria de un proceso político, económico y cultural destruyendo imágenes, cambiando logos, persiguiendo y encarcelando detractores acusados de sedición.

2. Narrativas en pugna

A meses de la posesión de Luis Arce, Jeanine Áñez y dos de sus exministros se encuentran encarcelados esperando el inicio de sus juicios, como cuatro generales. Estos casos generan sendos debates en los medios corporativos sobre si en Bolivia hubo golpe de Estado o no. Se insiste en que lo que se está discutiendo es la inscripción de una narrativa en el imaginario social, siendo este elemento el centro de la disputa política. En los primeros meses del gobierno de facto se produjeron y divulgaron una serie de bienes culturales, cuyo objetivo fue el de legitimar el derrocamiento de Morales, y a su vez justificar el gobierno de Áñez, planteando el relato triunfalista popular como un hecho inevitable, gesto necesario para inscribirlo en la historia como una épica popular. Para esto requirieron un sujeto: los jóvenes movilizados durante 21 días (del 21 octubre al 10 de noviembre) como fortaleza y tesón del pueblo boliviano frente un gobierno «ilegítimo», «tiránico» —como le dijeron— y frente a las muchedumbres «ignorantes», «desorientadas», «engañadas», «pagadas», además de «sediciosas», «narcoterroristas» y «salvajes», próximas al gobierno de Morales que encararon el antipueblo. Estos calificativos fueron empleados por líderes de opinión, políticos y ciudadanía desde octubre de 2019 hasta el día de hoy.

La narración de los acontecimientos se posicionó en las mesas de redacción y en los espacios de producción de bienes culturales. De una manera amplia asistimos al despliegue de un fenómeno novedoso: el relato de la heroicidad de los movilizados y una revolución, la «revolución de los pititas»⁵. Como una característica de los artículos,

⁵ El 24 de octubre de 2019, en un acto gubernamental, Evo Morales dijo: «Ahora dos, tres personas amarrando pititas, poniendo llantitas. ¿Qué clase de paro es eso? No entiendo

reportajes y fotografías que se produjeron entorno a los movilizados, sobresale la romantización y la idealización de estos grupos de jóvenes pertenecientes a las clases medias urbanas. Los grupos juveniles de «resistencia» al gobierno de Evo Morales proliferaron en los barrios residenciales de las ciudades. Ataviados por escudos caseros, cascós, máscaras, palos, armas de fogeo y la bandera boliviana, brindaban instrucciones a ciudadanos, garantizaban el paro total de la locomoción y construían un imaginario desde y con sus imágenes⁶, las que eran producidas y divulgadas por jóvenes movilizados en el espacio público y en el espacio virtual. Los medios masivos y redes sociales se constituyeron en tribunas de exposición de idearios políticos de un conjunto de nuevos actores políticos y sociales que se situaron, gracias a estas acciones, en productores y distribuidores de contenidos comunicacionales con una agenda concreta: derrocar al presidente Morales.

Estos actores generaron distintos y diversos dispositivos de divulgación de sus ideas y acciones, todas con una finalidad *a posteriori*, con un horizonte futuro claro: el de establecer e inscribir la narrativa patriota de la defensa del voto, resistencia a la tiranía y una revolución popular que concluiría con la sugerencia de renuncia a Evo Morales por parte de las FF.AA. y Policía. En ese contexto es que los

[...]. La semana pasada hicieron marcha de Patacamaya y empezaron 120 y acabaron como 20, 30. ¿Qué clase de marcha es esa? Soy capaz de hacer un taller o seminario de cómo se hace marcha a ellos para que aprendan». Los movilizados, jóvenes autoconvocados, líderes de partidos políticos y comités cívicos se apropiaron de esta denominación y se renombraron como «pititas». Varios columnistas afines al régimen de Áñez llaman a este fenómeno «revolución de las pititas» (véase Cayo Salinas, «La revolución de las pititas», Los Tiempos, 1 de diciembre de 2019). La expresión «pitita» se ha vuelto además una marca. Algunas tiendas de diseño ofertaron manillas «pititas», como también estudios de tatuaje y estudios de serigrafía. Incluso para año nuevo aparecieron peinados «pitita». Puede verse <https://www.lostiemplos.com/actualidad/opinion/20191201/columna/revolucion-pititas>

https://eldeber.com.bo/157312_como-llegamos-a-la-revolucion-de-las-pititas

6 Sobre esto <http://www.imagendocs.com/ensayos/2019/11/imagenes-nada-mas-bolivia-20-o/>

consideramos «agentes de la memoria»⁷ en tanto productores de bienes culturales que tienen el objetivo de significar las acciones del presente con una perspectiva de futuro que justifica los acontecimientos actuales.

La circulación y puesta en valor de artefactos culturales, a las pocas semanas de la autoproclamación de Jeanine Áñez, supone un intento deliberado de construir una identidad colectiva y así legitimar su accionar. Estos «elementos culturales» coadyuvan a la «producción y reproducción de las identidades», identidades que pueden ser «nacionales»⁸. Sin embargo, para que esto sea posible es necesario una «codificación cultural cerrada y excluyente de los signos»⁹, procedimiento que ejecutó la administración de Áñez y sectores privados en torno de la «pitita», que se desplazó de símbolo de lucha, adscripción e identidad política a objeto tangible de consumo.

Los códigos empleados en estos artefactos culturales corresponden a una narrativa homogénea, instalados en un marco temporal concreto y reconocible. Algunos relatos incluyen en su narrativa la posesión de Jeanine Áñez. Es preciso notar que es incómodo este elemento en la construcción del relato pues la posesión como tal la efectúa un militar, general del Ejército de Bolivia, Williams Kaliman, quien días antes sugirió a Evo Morales que renuncie y hoy se encuentra prófugo de la justicia. La imagen de la posesión no figura en ninguno de estos artefactos culturales, es como si la historia hubiese concluido ese domingo 10 de

7 Elizabeth Jelin. «Las luchas por la memoria: hacia un programa de investigación comparativa», *Seminario memoria colectiva y represión: perspectivas comparativas sobre el proceso de democratización en el Cono Sur de América Latina*, 16-17 de noviembre de 1998, Montevideo, SSRC. (1998), 23.

8 Tomás Pérez Vejo. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico», *Historia mexicana*, 53 (2003): 291.

9 Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción del inglés de Teófilo de Lozoya. (Barcelona: Crítica. Primera edición, 2001), 42.

noviembre y es notable el trabajo sobre la memoria que se realiza en tanto se omiten las acciones e imágenes posteriores a la renuncia de Evo Morales.

Estas producciones culturales fungen como objetos demostrativos de la activación de un imaginario y operan como la actualización de representaciones ancladas en el imaginario colonial¹⁰. Las representaciones se encargaron, desde distintos soportes culturales, de propagar representaciones del otro. En el contexto de las movilizaciones de octubre de 2019, esta otredad se cubre bajo un velo «esencializador» que confiere cualidades primitivas y salvajes al otro. Esto se rescata de cánticos, carteles, titulares de prensa, declaraciones de políticos y mensajes en redes sociales. Los relatos «esencializados» fueron eficaces el momento de construir el *nosotros* frente al *ellos*, antes, durante y después de la caída de Morales. Tomaremos algunos casos, como videos musicales o videoclips.

Carolina Bessolo, con la canción *La resistencia*, grabada durante los días del paro en Santa Cruz, señala en sus versos: «Arte que protesta, un pueblo que resiste, con palos y “pititas” de los que te reíste» y el estribillo «tus armas son el odio, terror y metralleta, disfrazas tu mentira en una papeleta, no voy a para porque soy la resistencia». Estas frases ayudan a confeccionar un video musical que tiene imágenes de Carolina Bessolo con su banda en las calles bloqueadas con insertos de personas y familias bloqueando. No existe presencia militar ni policial ni hay registros de enfrentamientos. Es notable el cuidado por mostrar imágenes diurnas, familiares y rostros de felicidad, mientras que algunos insertos son el rostro de Evo Morales y sus ministros en blanco y negro, acompañados

10 Silvia Rivera. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 33.

de imágenes de enfrentamientos entre policías y manifestantes en la ciudad de La Paz, como también insertos de marchas de otras ciudades de Bolivia. El material fue puesto en línea el 1 de noviembre de 2019.



Figura 2. Imagen de *La resistencia*. (Carolina Bessolo, 2019)

Como vemos en la Figura 2, algo que subyace en los pedidos es la unidad nacional de los movilizados. También es notable la anulación de la diferencia étnico-cultural en favor de la unidad, mediante la exposición constante de símbolos republicanos, población urbana, mestiza/blanca e hispanohablante, posibilitando el despliegue de un discurso articulador de la movilización expresado en «igualdad entre los bolivianos» (entre los iguales) en torno a elementos aglutinantes: la religión, bandera tricolor y la lengua española. Fue común escuchar la acusación de que el MAS y Evo Morales dividieron Bolivia durante 14 años, y que «inventaron que somos varias naciones» —en alusión a la plurinacionalidad—, develando el deseo de la restitución de un Estado monocultural. Un pedido recurrente por sectores organizados en partidos políticos oposi-

sitores al MAS las semanas posteriores al golpe de Estado fue la «refundación de la segunda república».

La canción de Bessolo contrasta con el video musical de Marvin Jhonattan Oros Cabrera, *Para vos Evo*, puesto en línea el 11 de noviembre de 2019, una vez renunciado Morales y sin gobierno. En este video de una canción del género rap, construida con material de redes sociales, se puede escuchar, en un fragmento, los siguientes versos: «No existe raza, credo ni religión, todos somos hermanos exigiendo tu expulsión» señalando la constante en los movilizados: la igualdad. Sin embargo, en un fragmento se dice: "Se ha perdido mucha sangre inocente, la democracia se ha perdido, señor presidente, ahora siéntese a mirar este golpe de Estado, no vamos a descansar hasta verlo acabado».

En el género rap también tenemos *Resistencia* de David Ground, donde se emplean imágenes de movilizaciones diurnas, pacíficas y enfrentamientos nocturnos con la policía, en La Paz.

Un fragmento de esta canción, que se puso en línea el 4 de noviembre de 2019, menciona: «Caminemos de la mano con Jesús, se cayeron tus mentiras porque siempre prevalece la justicia y la verdad, tu ignorancia te ha segado, da un paso al costado» y el estribillo sentencia: «Resistencia, libertad es mi bandera. Resistencia, por democracia. Resistencia, la unión es nuestra mayor fuerza, Jesucristo nunca ha perdido una guerra». En esta pieza aparecen Luis Fernando Camacho reiteradas veces, como también personas arrodilladas rezando, lo que evidencia la adscripción religiosa del autor y el público al cual se dirigió este material.



Figura 3. Imagen de *Libertad*. (Glen Vargas, 2019)

El video musical *Libertad* del afamado músico Glen Vargas (Figura 3), publicado en octubre de 2019, construye el relato visual con imágenes fijas, excepto cuando aparece Glen Vargas tocando la guitarra eléctrica. Esta pieza es un himno orquestado en el que encontramos imágenes de civiles jóvenes abrazando policías. Los abrazos y alborozos entre policías y jóvenes movilizados fueron distribuidos por redes sociales durante las movilizaciones y, con mayor entusiasmo, durante el motín policial del 8 de noviembre. Varias de esas imágenes fueron insertadas en videoclips. Este proceder sentimental como puesta en escena no solo exhibe la voluntad conservadora y reaccionaria de los jóvenes movilizados, sino también la aprobación de un sector privilegiado de la sociedad respecto de un sector racializado como son la tropa o la base de la policía, a los que los jóvenes blancos/mestizos profirieron calificativos racistas vinculando su desempeño con la servidumbre. Asimismo, estos gestos provenientes de jóvenes de clases medias y altas, blanqueadas, supone el reconocimiento negado has-

ta ese momento por parte de estos grupos sociales respecto de la Policía, en su grueso compuesto por sectores populares de origen indígena, por ello la Policía como las Fuerzas Armadas son instituciones de blanqueamiento social. De esa manera puede comprenderse la saña con la que los policías destruyeron *wiphala*s el 10 de noviembre al tiempo en que exhibían símbolos católicos.

También está el video musical de Christian Choco Peredo, con el título *Resistencia*. Es la producción audiovisual más profesional y se distingue por un elemento: crea un relato ficcional, es decir, una puesta en escena como videoclip, conjuntamente con insertos de material documental de las movilizaciones. En los créditos se puede leer el agradecimiento a la Resistencia Juvenil Cochala (RJC), grupo parapolicial. También cuenta con la participación de los miembros de esta organización protofascista, la cual, a la fecha, tiene a sus cabecillas arrestados. La canción dice: «caballeros de la libertad, protegiendo a toda la ciudad, en la puerta mi madre dijo adiós, lucha por la libertad de tu pueblo». (Figura 4)



Figura 4. Imagen de *Resistencia*. (Christian Choco Peredo, 2019)

Este video, como los anteriores, despliega un pueblo joven, masculino, musculoso, disciplinado, militarizado, que se dice a sí mismo pacífico, religioso y unido. Para Gabriela Zamorano, en este tipo de materiales visuales y audiovisuales tenemos elementos que permiten identificar el «deseo de pueblo», en el «entusiasmo de jóvenes por salir y tomar la calle, tomar un bate, botas y defender la democracia, es un desear ser pueblo de las clases media altas»¹¹. Esto se ve de manera nítida en estos materiales producidos los días anteriores a la caída de Evo Morales. Zamorano advierte la recurrente presencia de la familia en estos videos, pero también la presencia de «gente blanca que puede mirar al futuro»¹² ya que todas las canciones tienen ese mensaje motivador, que opera como exhortación para salir y tomar las calles. En ese sentido, recuperamos los valores del tercer cine en tanto el audiovisual opera como una política movilizadora de su espectador.

En todos estos artefactos, vemos un pueblo arrancando de la clase, donde solo opera la idea liberal burguesa de nación sobre compartir el territorio. Este elemento fue fundamental en estas movilizaciones: despojar al pueblo de elementos constitutivos a la clase y vaciarlo para así poder convocar a otros sectores sociales de extracción popular e indígena. Sin embargo, por la violencia perpetrada los días siguientes a la renuncia de Evo Morales, el pueblo, del que históricamente vimos su semblante en las movilizaciones, sin escudos, ni mascarillas, ni camarógrafos, moreno, solo con el cuerpo para enfrentar a las fuerzas de seguridad, tomó las calles. De alguna manera supuso el revés que permitió comprender lo que había pasado en Bolivia. Esta ex-

11 Gabriela Zamorano en <https://www.facebook.com/1691277120971448/videos/3750131338389769>

12 Ídem.

presión de lo nacional-popular o lo plebeyo recién tomó las calles, avenidas y carreteras en noviembre a las horas de consumarse el golpe de Estado. Tras los acuerdos del 24 de noviembre de ese año, las organizaciones sociales y el movimiento popular se replegó hasta julio de 2020, generando un paro nacional y exigiendo a Áñez no volver a posponer las elecciones. Ese paro tuvo más de 2 mil puntos de bloqueo, siendo el más grande y contundente de lo que va del siglo.

Este recuento de videomusicales intentan esclarecer el contenido discursivo de los movilizados por la unidad y la paz, la defensa de la democracia y con la intención de acabar con la dictadura y con una posición que rechaza la diferencia cultural, en un sentido positivo, aglutinante, alrededor de la identidad nacional homogénea. Este elemento se tornará negativo y excluyente con la consumación del golpe de Estado cuando se quemen *whipalas* y se deshumanice a las víctimas de las masacres. A su vez, la existencia de estos dispositivos videográficos permite ampliar el espectro sobre los usos del video en contextos de activismo político y propaganda, tema al que nos referimos en el siguiente apartado.

3. Movimiento en formación: imagen informe

Se tiende a conferir un carácter homogéneo a los sectores movilizados, ya sea por su componente racializado excluyente antindígena y blanqueado, por sus espacios de acción, zonas residenciales de las ciudades, ya sea por la edad, acudiendo a su juventud, lo cual no deja de ser llamativo pues sus líderes eran exponentes de la vieja política. Sin embargo, aunque se identifican repertorios de acción durante

estas movilizaciones, consideramos que es aún prematuro clasificarlas. Estos elementos susceptibles de ser comprendidos como estrategias, artefactos y lineamientos, transitan desde el uso de redes sociales, lugar históricamente débil para MAS y su gobierno, como también repertorios religiosos, el «escracheo» en redes, la indignación selectiva, rechazo de la violencia entre otras expresiones. Ahora bien, la que nos interesa en particular es el uso del video desde y con dispositivos móviles y sus posibilidades.

Para reconstruir lo ocurrido en Bolivia sobre videoactivismo es necesario comprender el accionar de los medios corporativos con alcance nacional. Para Gitlin¹³, los medios corporativos representan a los movimientos sociales a través de un enfoque negativo privilegiando eventos y acontecimientos concretos, singulares, incluso aislados como «actos de violencia individuales»¹⁴. Se trata de un elemento fundamental en la creación del otro. Esto nos invita a pensar en un elemento constituyente a la cobertura de la protesta social pues esta, por reiteración y frecuencia, se presenta como un «paradigma mediático la cual supone rutinas estandarizadas»¹⁵ que establecen narrativas causales de la protesta. En el caso de los «pititas» se ofrecen insumos históricos del descontento con Evo Morales, mientras que cuando tomaron las calles los sectores racializados afines al MAS y que exigían el desagravio de la *whipala*, los medios simplificaban las causas a la desinformación e ignorancia de estos sectores sociales.

Es importante identificar el trasfondo político o el proyecto social que acompañan a los movilizados, que tienden a ser simplificados y homogenizados por este tipo de práctica

13 Ana de Sousa. «Videoativismo: revisão conceitual e prática do fenômeno». *Revista Mídia e Cotidiano Artigo Seção Livre*, Volume 13, Número 3, diciembre de 2019.

14 Lawrence Wallack, *Media Advocacy and Public Health* (Newbury Park, CA: Sage, 1993).

15 McLeod, Douglas y James Hertog, «Social control, social change and the mass media's role in the regulation of protest groups», *Mass media, social control and social change*, Demers, D y Viswanath, K. Ames, (Iowa: Iowa State University Press, 1999), 310.

mediática siendo, como el caso boliviano, estigmatizados por los mismos medios. Son señalados como «salvajes» u «hor-das» polarizando la sociedad, mientras que los jóvenes son clasificados desde el reconocimiento de su ciudadanía, ejercicio del derecho la protesta, legitimidad y legalidad de sus demandas y también «educados» y que tienen «sueños», es decir, futuro. Estas son algunas de las razones que activaron la creación de grupos de acción mediática al interior de los movimientos sociales. Sin embargo, si los movimientos sociales son sujeto de estigmatización, logrando su desmovilización y extravío, lo cierto es que surgen videos de denuncia que operaron como un pedido de auxilio en primera persona, próximos a la *selfie*, pero con un contenido contra el uso y abuso por partes de fuerzas de seguridad o grupos civiles violentos. Para Mateos y Rajas (2014) lo más importante en estas prácticas es el proceso, no así el resultado: pueden ser prácticas diversas, como el uso de plataformas, foros, talleres, seminarios, proyecciones, intervenciones audiovisuales, amplificando el alcance del video.¹⁶

Entonces nos encontramos con una serie de materiales, acciones y prácticas que, dependiendo de sus condiciones de producción, distribución y consumo, cumplirían los elementos constitutivos para ser video activismo.

El 7 de noviembre me llegó vía WhatsApp un video realizado con teléfono celular (Figura 5) donde una veintena de jóvenes ataviados con escudos «hechizos», cascós, banderas de Bolivia, rostro tapado y con algunos palos, se encuentran en un punto de bloque en la ciudad de Cochabamba. Este material tenía la intención de motivar a los movilizados, construir territorio y, a su vez, se pretendía atemorizar a los contendientes políticos identificados con

16 Concha Mateos y Mario Rajas, «Videoactivismo: concepto y rasgos». *Videoactivismo. Acción política cámara en mano*. Cuadernos Artesanos de Comunicación, CAC /71 (2014), 77.

el gobierno y con sectores afines al MAS, quienes eran relacionados con sectores indígenas o pobres. Para el 7 de noviembre el discurso político estaba plagado de alusiones étnico-raciales, acentuando las posiciones racistas.



Figura 5. Video del 7 de noviembre. Fuente: WhatsApp



Figura 6. Video del 3 de noviembre. Fuente: WhatsApp

Un video que circuló el 3 de noviembre de 2019, que no responde al registro en el lugar, por el aislamiento del sonido ambiente y el montaje de una voz en *off* que señala: «Levántate boliviano, recupera lo que te pertenece, los ángeles y Dios te protegen», solicita a los receptores un «esfuerzo más porque la victoria ya llegará» (Figura 6). En los últimos días del gobierno de Morales proliferaron las acciones contra el gobierno del MAS en la forma de mítines, los cuales gozaban de cobertura mediática y cuando caía la noche las acciones se tornaban violentas. Este accionar fue registrado y viralizado por sus ejecutores, pues tiene la función de movilizar a sus adeptos y atemorizar a los adversarios. Fue común, en grupos de WhatsApp o Telegram, ver listas con nombres de personas vinculadas con el gobierno del MAS.

El martes 5 de noviembre, grupos de jóvenes empapelaron viviendas de ministros de gobierno, senadores y diputadas en La Paz. En esa fecha circuló, por servicios de mensajería como elemento probatorio, un video en el que se atentaba contra la casa de la ministra de Salud, Gabriela Montaño. Ella denunció el hecho, sin embargo, fue minimizado por los medios corporativos. Además, circulaban por redes con un mensaje concreto a favor de la movilización y exhortación a replicar esta acción contra funcionarios o simpatizantes de Morales. Entre el 8 y 10 de noviembre se incendiaron casas y se secuestraron a hijos, hermanos y parientes de ministros, diputados, senadores y dirigentes sindicales.

Una característica de algunos videos de activistas es el empleo del texto que opera como «ancla»¹⁷, pues es un candado significante que busca disminuir la ambigüedad.

17 Roland Barthes, «Retórica de la imagen»". *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, traducido por C. Fernández Medrano (Barcelona: Paidós, 1986), 74.

dad y otorgar un sentido concreto a la imagen. Uno de los mensajes más empleados, como vimos en los videoclips, fueron los términos «unidad», «paz», «democracia», «igualdad», «Bolivia libre», «hermano únete», «movilización pacífica», entre otros. Por ello, esta acción violenta e intimidante sobre el inmueble de una ministra de Estado se enmarcó como expresión democrática y legítima en tanto necesaria para derrocar a un dictador.

Estos videos podemos considerarlos como una forma de videoactivismo, pues su objetivo es movilizar a sus usuarios y no circulan por medios convencionales por su carácter violento.

Pero un elemento que tienen los medios convencionales, corporativos y hegemónicos es el encuadramiento negativo del movimiento social. Este encuadramiento negativo supuso el desplazamiento y emplazamiento de la mirada. Las cámaras, tanto de medios informativos institucionales como de colectivos de fotógrafos, se situaron del lado de las fuerzas policiales y militares, del lado de los represores y tampoco se recogieron testimonios de los movilizados, es decir que se les quitó la voz y la facultad de ser representados¹⁸.

Frente a esto, el colectivo Wayrurito Producciones realizó el registro del sepelio de uno de los jóvenes asesinados en la zona de Chasquipama, La Paz. Este video circuló en redes y se viralizó rápidamente (Figura 7). Responde a los criterios de videoactivismo en tanto es un hecho no considerado, anulado o incluso invisibilizado deliberadamente por los medios corporativos.

18 Sobre las representaciones visuales del golpe de Estado en los próximos meses, Imagen Docs, conjuntamente con el suplemento cultural Ramona Cultura, publicaron un volumen con distintos análisis.



Figura 7. Video del 13 de noviembre (Colectivo Wayurito Producciones)

También, el colectivo feminista Mujeres Creando convocó a mujeres a conversatorios para definir acciones entre el 21 de octubre y 8 de noviembre. En uno de ellos, se generó la acción performativa en La Plaza del Monumento al Soldado Desconocido, conservada por un video reproducido cientos de veces. Se empapeló el monumento con consignas contra la violencia y el eslogan: «No nos maten por una silla», asumiendo que la ciudadanía no es parte de la contienda, presuponiendo que la ciudadanía o al menos ese movimiento, no pertenece o no quiere pertenecer a la vorágine histórica a la cual asistíamos. Estas posturas que pretenden desentenderse de los acontecimientos, tienden a situarse en lugares de insignificancia, se posicionan en los lugares de lo indecible y no decible y son sujetos propensos a la contemplación. Tanto es así que algunas de las promotoras de estas acciones al día de hoy sostienen que lo vivido en Bolivia no tiene nombre, es innombrable, dejando entrever aquello que la crítica decolonial acusa al intelec-

tual de posicionarse en la «*hybris* del punto cero»¹⁹, pues reusa nombrar los acontecimientos rehuyendo la disputa por significados.

Entre contenidos producidos por agendas mediáticas, ciudadanas y públicas, es como parecen definirse, algunas veces, la vocación e identidad de estos materiales videográficos. Si no existe cobertura mediática ni se llega a incidir en la agenda político-pública podría enmarcarse en conductas videoactivistas, mientras que si goza de la atención de la mirada mediática, y en algún nivel, de la agenda pública o política, quizás transita del videoactivismo hacia el cine militante, en tanto en cuanto sus destinatarios sean los ciudadanos, el pueblo, pero también el poder constituido.

En «Cámaras de eco y desinformación: Efectos amplificadores de las redes digitales en la polarización social de 2019»²⁰ se señala que las redes sociales han contribuido a la polarización social mediante dos operaciones: «La creación de cámaras de eco que fomentan las burbujas de opinión homogéneas» y producto de «la circulación de desinformación se refuerzan las posiciones hostiles». En otros términos, esto supuso que el conflicto incrementara su polarización mediante «desinformación digital». Estos procesos, una vez establecidos, se retroalimentan y generan un mayor grado de conflictividad social.

Uno de los principales insumos para este procedimiento son los videos. Estos materiales se viralizan o se disuelven en las redes. En algunos acontecimientos, como el boliviano, mutan a elementos probatorios y demostrativos en procesos jurídicos como la violación de derechos humanos²¹ o, como vemos en el terreno de videoactivismo,

19 Santiago Castro-Gómez, *La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005)

20 Alez Ojeda, «Cámaras de eco y desinformación: Efectos amplificadores de las redes digitales en la polarización social de 2019», *Crisis y cambio político en Bolivia*, coord. Fernando Mayor. (La Paz: Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón (CESU-UMSS)/Oxfam en Bolivia, 2020).

21 Ver el informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI-Bolivia).

se les puede asignar dos usos. El primero como movilizador, es decir, como elemento de aliento y denuncia contra el gobierno de Evo Morales. En el segundo constan los videos registrados durante las manifestaciones, detenciones y masacres, cuyos usuarios, mediante la intervención de su voz en el video, piden ayuda a la comunidad internacional. Existe el video de un joven que filma su propia muerte una vez alcanzado por una bala en Sacaba, mientras transmite vía Instagram²² (Figura 8). Este video fue recuperado de *Senkata y Sacaba no se olvidan*, una compilación de video registros que se comercializó en mercados en El Alto entre noviembre y diciembre de 2019, donde «desaparecieron» o fueron «secuestrados» por funcionarios de la Alcaldía de la ciudad de El Alto, que además «sugirieron, como le sugirieron al Evo los militares, dejar de vender»²³.



Figura 8. Video de un joven que filma su propia muerte.
Fuente: Senkata

22 Más información en: <https://infobaires24.com.ar/joven-boliviano-grabo-su-propia-muerte/> y https://www.diarioregistrado.com/internacionales/terrible-video--boliviano-baleado-por-la-policia-filmo-su-propia-muerte_a5dd2bd3fc99694158cd-db8f9

23 Declaración de comerciante Reyna de la feria 16 de julio de la ciudad de El Alto.

Noviembre negro, La caída de Evo, Senkata y Sacaba no se olvidan son películas relevantes por varios factores: la celeridad con la que ocuparon las estanterías de los puestos de venta, el material de archivo y las fuentes heterogéneas, evidenciando la vocación deliberada de memoria que tienen estas piezas y sus realizadores. En el artículo «Están viniendo: las imágenes en disputa en la crisis post 20 de octubre de 2019 en Bolivia»²⁴ analizo estas piezas que reúnen una centena de videos que podemos denominarlos como videoactivismo, pues denuncian o promocionan un cambio social. Todos ellos crean una esfera de discusión en tanto no son concluyentes, sino que reúnen videos que circularon en redes. Además, su naturaleza es informativa y emotiva, algo que es fundamental dado su carácter marginal respecto de los medios masivos corporativos, lo que permite a estos materiales reconfigurar lo público y lo colectivo entendidos como insumos para la memoria, para la reconstrucción de lo acontecido frente a los dispositivos y artefactos culturales semindustriales.

La directora de cine Soledad Domínguez sostiene que «el golpe de Estado lo maquilló la televisión y lo transmitió en vivo el pueblo sangrando en redes sociales»²⁵ y estos DVD anónimos lo demuestran, frente a los objetos comerciales y documentales televisivos producidos para «maquillar» lo ocurrido en Bolivia con la denominación grotesca de «Revolución de las “pititas”».

4. Cercos mediáticos y guerreros digitales

Sobre el lineamiento de los medios de comunicación, su acción y proceder en los acontecimientos después del 20 de octubre de 2019, Fernando Molina y Susana Bejarano identi-

24 Sergio Zapata. «Están viniendo: las imágenes en disputa en la crisis post 20 de octubre de 2019 en Bolivia» <https://revista.cinedocumental.com.ar/estan-viniendo-las-imagenes-en-disputa-en-la-crisis-post-20-de-octubre-de-2019-en-bolivia/>

25 Soledad Domínguez. Entrevista realizada el 16 de noviembre de 2020.

fican cuatro momentos desde el alejamiento de los medios hasta la nueva hegemonía construida en el gobierno de facto de Áñez²⁶. En varios reportajes e imágenes del periodo que nos afecta encontramos innumerables acusaciones del silenciamiento, invisibilización, encuadramiento negativo de los movimientos sociales, y prácticas racistas en los medios en Bolivia como también de parte de sus funcionarios, ya sean periodistas, presentadores o columnistas. Uno de estos casos fue el de la televisión universitaria, medio de comunicación de la institución de educación superior pública Universidad Mayor de San Andrés.

El canal 13, *Televisión Universitaria* (TVU) de La Paz, tuvo una intervención central en los eventos posteriores al 20 de octubre, en particular el programa *Jaque Mate*, conducido por Ximena Galarza. Con un formato de entrevistas, en este medio se ofrecieron «primicias» de los sectores movilizados en la ciudad de La Paz. Una de estas notas fue la presentada por Edgar Villegas sobre «pruebas del fraude electoral», lo que generó una amplia cobertura en medios nacionales e internacionales. Cabe señalar que las pruebas del fraude electoral de 2019 continúan sin ser presentadas por quienes acusaron al MAS de existir un fraude. Los medios se sumaron de manera entusiasta a la denuncia de fraude en un primer momento, luego celebraron el motín policial y las exigencias de la renuncia del presidente y, en un tercer y definitivo movimiento, se alinearon con el régimen triunfante con grotescas exhibiciones de simpatías que afectan su reputación y práctica hasta hoy.

Asimismo, una de las formas más nítidas del cerco mediático fue su inclinación y adhesión a las movilizaciones

26 Fernando Molina y Susana Bejarano. «La transformación restauradora del campo mediático: El alineamiento de los medios de comunicación con el bloque de poder positivista en noviembre de 2019». Nuevo mapa de actores en Bolivia: Crisis, polarización e incertidumbre (2019–2020), comp. Jan Souverein y José Luis Exeni Rodríguez (La Paz: Friedrich Ebert Stiftung Bolivia, 2020).

de los sectores «pititas». Tal fue su simpatía que además de desarrollar reportajes y coberturas extensas en puntos de bloqueo construyeron, de manera conjunta y paralela, la equivalencia «pitita» con el pueblo. Fueron varias las editoriales televisivas, radiales e impresas en las que denominaban «pueblo» a estos sectores movilizados mientras que a los sectores afines al gobierno se los refería con expresiones como «pacto de unidad» o «movimientos sociales» o se identificaban a partir alguna adscripción que el medio les asignaba: «Nación aymara» o «sindicato de mineros».

Esta operación significante, en tanto pueblo movilizado, se engarza en dos momentos: el primero, el viernes 8 de noviembre en el inicio del motín policial donde los medios y periodistas sentenciaron que la «policía se une a su pueblo»; y un segundo momento cuando, una vez derrocado Evo Morales, varios medios titularon: «El pueblo celebra», imagen que no duró mucho pues fue interrumpida por imágenes donde se queman *whipalas*.

Esto contrasta con la invisibilización y negación del conflicto posterior a la autoproclamación de Áñez el martes 12 de noviembre. Los medios privados llamaron muchas veces a los grupos que apoyaban al gobierno depuesto «turbas» y «hordas» y Áñez y sus ministros empezaron a denominar a esta población como «salvajes».

El binarismo mediático construyó al otro desde la deshumanización, lo que se aceleró profusamente en redes sociales y medios. Esto generó las condiciones subjetivas de las masacres de Sacaba y Senkata, pues los ministros de Defensa, F. López, y de Gobierno, A. Murillo, aseguraron que «se mataron entre ellos para perjudicar al gobierno»²⁷.

Lo que ocurrió en Bolivia en el plano simbólico y mediático se confeccionó en torno a algunos términos como

27 <https://www.lostiempos.com/actualidad/pais/20191116/murillo-asegura-que-disparos-sacaba-salieron-manifestacion-cocalera>

«hordas» y «turbas» en referencia a los militantes del MAS, reducidos a grupo de choque; además, se posicionó el término «despilfarro», ampliamente usado sobre la gestión económica de Morales. Como vimos en otro acápite, los medios aportaron en la mistificación de la «revolución de las “pititas”» y para ello inventaron columnistas, analistas y especialistas.

En la película *Salvajes* (Lourdes Chuquimia 2020) se montan fragmentos periodísticos con declaraciones televisivas y capturas de pantalla de redes sociales en las que analistas, especialistas e intelectuales afines al gobierno de Áñez esbozan términos como: «hordas», «despilfarro», «tiranía», «narcoterrorismo» y «salvajes», siendo esta última expresión, en la voz de Áñez, un *leitmotiv* de esta pieza. Esta película es producto del cerco mediático y, a su vez, lo denuncia y hace de su contenido ya no la exhibición demostrativa de material que los medios no difunden, sino que usa lo que los medios difunden en contra de la población movilizada y la gestión del gobierno depuesto conjuntamente con declaraciones y acciones del régimen de facto. Además, contiene imágenes de la destrucción de un busto de Evo Morales en manos de un ministro de Áñez, acción que fue transmitida en directo por varios medios televisivos.

En la reflexión sobre la producción de imágenes en movimiento, cuando estas son parte de un paisaje movilizado, surgen contenidos generados y distribuidos por medios televisivos y frente a esto surge el activismo comunicacional, social, cultural y político, generando sus propios contenidos y narrativas, a veces con infraestructura e institucionalidad, adquiriendo la forma de medios alternativos. Sin embargo, las tecnologías, tanto de producción como de recepción, así como la conectividad y los fenómenos sociales, fomentan la existencia de un

sujeto: el videoactivista de la posproducción²⁸, figura acorde a los tiempos del *streaming*, mensajería y *fake news*, el cual es capaz de registrar, editar, subir al ciberespacio y viralizar.

En Bolivia estos sujetos fueron burocratizados mediante la implementación de una unidad especializada en el Ministerio de Comunicación. Esta unidad fue vilipendiada e incluso perseguida por el gobierno de facto porque se le atribuía el origen y producción de contenidos falsos o tendenciosos que atacaban la honra de diputados, senadores y cuadros opositores. La oposición al gobierno del MAS, una vez se hizo con el poder, publicó los nombres de estos empleados e incluso encarceló a algunos bajo los delitos de sedición y terrorismo, las causales más empleadas por el régimen de facto.

El caso de guerreros digitales es útil para describir las prácticas de posproductores audiovisuales que generan contenidos para redes pero son quienes, de manera individual, producen, distribuyen y viralizan contenidos. Pueden ser burocratizados o no, pero responden a un modo de producción intrínsecamente asociado a las redes sociales. Marca distancia del videoactivismo, en cuanto este se produce en el contexto de una movilización o demanda social y su objetivo es divulgar un mensaje. Consideramos que, en el caso de los guerreros digitales, el medio es el mensaje y esta práctica y discursividad genera contenidos gráficos y audiovisuales. Por ello exige mayor versatilidad y conocimiento del ecosistema mediático, mientras que las piezas del videoactivismo cuentan con una red articulada de difusión, pues el objeto, video, es instrumental pues es mensaje.

Es importante establecer que existe un tipo de productos que se hicieron pensando en estimular la movilización callejera para dar cuenta de esta, pero también,

28 Gabriela Bustos, «*Audiovisuales de combate: imaginarios e imágenes, en movimiento, Videoactivismo Acción política cámara en mano WAA*. *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, CAC/71 (2014), 12.

un elemento poco atendido fue la movilización virtual con contenidos audiovisuales. Quiroz y Ojeda examinan el comportamiento de usuarios en Twitter y otras redes sociales donde se privilegió el mensaje lingüístico textual, asunto que ayuda para futuros planteamientos pero que es bastante limitado²⁹ ³⁰.

Estamos delante de una forma de relacionarse con la protesta desde y con la pantalla. Esto podría suponer pensar en ciberactivismo, sin embargo, preferimos estirar las posibilidades del videoactivismo hacia esos territorios como una extensión de las posibilidades de propaganda que tiene el video en función de canales y audiencias.

5. Conclusiones: audiovisual politizado, cine político

El neoliberalismo y las posiciones neoconservadoras deslegitimizan y estigmatizan las prácticas, las acciones colectivas y la organización social acusándolas de «políticas», lo cual caló de manera profunda en las nuevas generaciones en tanto construyen su identidad política en torno a la apolítica. Son estos movimientos los que en octubre y noviembre de 2019 asumieron el protagonismo produciendo, divulgando y consumiendo discursos que transitaron desde la defensa de la democracia (acusaciones de fraude electoral) hasta la negación del otro (masacres de Sacaba, Senkata y persecuciones a militantes del MAS), avalando el golpe de Estado.

29 Alez Ojeda, «Cámaras de eco y desinformación: Efectos amplificadores de las redes digitales en la polarización social de 2019». *Crisis y cambio político en Bolivia*, coord. Fernando Mayor. La Paz: Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón (CESU-UMSS) / Oxfam en Bolivia, 2020.

30 Eliana Quiroz y Wilmer Machaca, «La reconfiguración del espacio político en Internet durante la crisis política de finales de 2019». *Nuevo mapa de actores en Bolivia: Crisis, polarización e incertidumbre (2019-2020)*, comp. Jan Souverein y José Luis Exeni Rodríguez. (La Paz: Friedrich Ebert Stiftung (FES) Bolivia, 2020)

Esta despolitización genera, de manera transparente, la proliferación de contenidos que, a decir de sus emisores, reproductores y usuarios, suponen la verdad en su dimensión desmedida y objetiva. Esto se debe a que cualquier otro tipo de contenido estaría politizado pues fomentaba el enfrentamiento, más aún si exhibe una diferencia étnico-cultural, elemento que socava la débil unidad y paz de Bolivia.

Este nuevo sujeto despolitizado, simpatizante de la unidad nacional y la paz social, con el candor de la mirada inocente irredenta de contaminación político-partidaria, se habilita a sí mismo para observar y describir la realidad de forma veraz mediante sus dispositivos de registro audiovisual, nutriendo las redes sociales y servicios de mensajería. Esta concepción frente al registro y la imagen asume la cualidad indicial de las imágenes que producen.

Esta discursividad justifica el accionar de distintos productores de mensajes en redes, cuya petición de principio es asumir la despolitización, apartidismo, unidad nacional y paz como rasgo objetivo y, desde ahí, confeccionar una identidad que genera y distribuye cientos de megabytes de contenidos despolitizado de consumo individual. Estos contenidos fueron atizando el descontento que eclosionó en octubre de 2019 entre jóvenes de clases medias altas de Bolivia.

Los materiales generados de manera individual, extraídos en la vorágine de las redes sociales o eclipsados por los documentales y reportajes televisivos, exponen de manera visceral el sentimiento de una clase social replegada durante los catorce años de gobierno, sujetos habitantes del enjambre, pertenecientes a una clase media conservadora que nunca en la historia política de Bolivia habían protestado y que reclamaron lo que creen que es suyo, con expresiones como «meritocracia», «gobierno de indígenas inútiles», «justicia para los profesionales» y que Fernando Mayorga y Lorgio Orellana

denominaron como «revolución restauradora» o la «restauración oligárquica señorial o conservadora». ³¹ ³²

Bibliografía

- Atton, Chris. «Reshaping Social Movement Media for a New Millennium». *Social Movement Studies*, V. 2, n 1 (2003), 2-14.
- Barthes, Roland. «Retórica de la imagen». *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, traducido por C. Fernández Medrano, 29-47. Barcelona: Paidós, 1986.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción del inglés de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica. Primera edición, 2001.
- Bustos, Gabriela. «Audiovisuales de combate: imaginarios e imágenes, en movimiento». *Videoactivismo Acción política cámara en mano* VVAA. *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, CAC /71 (2014).
- Castro-Gómez, Santiago. *La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Domínguez, Soledad. Entrevista realizada el 16 de noviembre de 2020.
- Galindo, María. *Sedición en la Universidad Católica*. (29 de enero de 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=dqsOKKahkIA>
- Jelin, Elizabeth. «Las luchas por la memoria: hacia un programa de investigación comparativa», *Seminario memoria colectiva y representación: perspectivas comparativas sobre el proceso de democratización en el Cono Sur de América Latina*, 16-17 de noviembre de 1998, Montevideo, SSRC. 1998.

31 Fernando Mayorga, «Derrota política del MAS y proyecto de restauración oligárquico-señorial», *Crisis y cambio político en Bolivia*, coord. Fernando Mayor. La Paz: Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón (CESU-UMSS) / Oxfam en Bolivia, 2020.

32 Lorgia Orellana, «La caída de Evo Morales, la reacción mestiza y el ascenso de la gente bien al poder», Universidad Mayor de San Simón, Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional, Instituto de Estudios Sociales y Económicos, 2020.

- Mateos, Concha y Carmen Gaona. «Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual. Rastreo histórico (1917-2014) y puntualizaciones para una definición». *Videoactivismo y movimientos sociales*, Sierra, F. C. & Montero, D. *Teoría y práxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa, 2015.
- Mateos, Concha y Mario Rajas. «Videoactivismo: concepto y rasgos». En *Videoactivismo. Acción política cámara en mano. Cuadernos Artesanos de Comunicación*, CAC /71 2014.
- Mayorga, Fernando. «Derrota política del MAS y proyecto de restauración oligárquico-señorial». *Crisis y cambio político en Bolivia*, coord. Fernando Mayor. La Paz: Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón (CESU-UMSS) / Oxfam en Bolivia, 2020.
- McLeod, Douglas y James Hertog. «Social control, social change and the mass media's role in the regulation of protest groups». *Mass media, social control and social change*, Demers, D y Viswanath, K. Ames: Iowa State University Press, 1999.
- Molina, Fernando y Susana Bejarano. «La transformación restauradora del campo mediático: El alineamiento de los medios de comunicación con el bloque de poder poste vista en noviembre de 2019». *Nuevo mapa de actores en Bolivia: Crisis, polarización e incertidumbre (2019-2020)*, comp. Jan Souverein y José Luis Exeni Rodríguez. La Paz: Friedrich Ebert Stiftung (FES) Bolivia, 2020.
- Molina, Fernando. «Bolivia: ¿Golpe o (contra)revolución?». *Nueva Sociedad*, noviembre de 2019. Disponible en:
<https://nuso.org/articulo/bolivia-golpe-o-contrarevolucion>.
- Orellana, Lorgio. «La caída de Evo Morales, la reacción mestiza y el ascenso de la gente bien al poder». Universidad Mayor de San Simón, Agencia Sueca para el Desarrollo Internacional, Instituto de Estudios Sociales y Económicos, 2020.
- Ojeda, Alez, «Cámaras de eco y desinformación: Efectos amplificados de las redes digitales en la polarización social de 2019». *Crisis y cambio político en Bolivia*, coord. Fernando Mayor. La Paz: Centro de

- Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón (CESU-UMSS) / Oxfam en Bolivia, 2020.
- Ortega, María Luisa. «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina». *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, edit. S. García López y L. Gómez Vaquero. Madrid: Ocho y medio, 2009.
- Pérez Vejo, Tomás. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico», *Historia mexicana*, 53 (2003): 275-312.
- Quiroz, Eliana y Wilmer Machaca. «La reconfiguración del espacio político en Internet durante la crisis política de finales de 2019». *Nuevo mapa de actores en Bolivia: Crisis, polarización e incertidumbre (2019-2020)*, comp. Jan Souverein y José Luis Exeni Rodríguez. La Paz: Friedrich Ebert Stiftung (FES) Bolivia, 2020.
- Rivera, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- Sousa de, Ana. «Videoativismo: revisão conceitual e prática do fenômeno». *Revista Mídia e Cotidiano Artigo Seção Livre*, Volumen 13, Número 3, (diciembre de 2019): 187-205.
- Stefanoni, Pablo. «Bolivia: anatomía de un derrocamiento». Disponible en:
https://elpais.com/elpais/2020/01/21/opinion/1579562766_613079.html.
- Wallack, Lawrence. *Media Advocacy and Public Health*. Newbury Park, CA: Sage, 1993.
- Zapata, Sergio. «Están viniendo: las imágenes en disputa en la crisis post 20 de octubre de 2019 en Bolivia» Cine documental, 23 (2021): 161-193 <https://revista.cinedocumental.com.ar/estan-viniendo-las-imagenes-en-disputa-en-la-crisis-post-20-de-octubre-de-2019-en-bolivia/>
- Zamorano, Gabriela. <https://www.facebook.com/1691277120971448/videos/3750131338389769>

La apropiación cultural de las luchas sociales: Black Lives Matter, el cine documental y sus discursos contestatarios

Tomás Crowder-Taraborrelli

SUA-California, Estados Unidos

Ahora estamos en guerra

Donald Trump

*No se trata solo de George Floyd. Se trata de toda la
mierda que no vemos y donde no tenemos el video.*

Simone Hunter

All the time they want to take your place

The back stabbers (back stabbers)

(They smilin' in your face)

All the time, they want to take your place...

The O'Jays

Las protestas por los asesinatos de ciudadanos afrodescendientes en los Estados Unidos suscitaron manifestaciones solidarias en diferentes ciudades del mundo. La energía, furia y consternación desplegadas en estas marchas sensibilizaron a trabajadores de medios que comenzaron a reflexionar sobre el origen y sustento de estas demandas. La-

tinoamérica no fue una excepción y se sucedieron protestas en Buenos Aires, Ciudad de México, Guadalajara, Rio de Janeiro, Curitiba, y São Paulo. Luis Arriaga, rector del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente de la Universidad Jesuita de Guadalajara, señala que «hay un denominador común en los Estados Unidos y América Latina: las violaciones de derechos humanos asociadas con el abuso policial muchas veces quedan impunes. Es por eso que tales protestas se están extendiendo por la región»¹.

Los reclamos se remontan a la expansión del tráfico de esclavos y la explotación sistemática que ha sufrido la comunidad afrodescendiente hasta el día de hoy². El Movimiento por los derechos civiles en los años 60 suprimió leyes discriminatorias y generó estrategias y vocabularios críticos para esgrimir demandas e imaginar un mundo sin odio racial. Hoy, activistas y sus movimientos sociales interpelan a sus comunidades a organizarse para terminar con la discriminación y los asesinatos. En su libro *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*, Keeanga-Yamahtta Taylor se pregunta: «¿Pueden transformarse las condiciones creadas por el racismo institucional dentro del orden capitalista existente?»³. Durante la presidencia de Donald Trump, los asesinatos y persecuciones policiales crecieron y en algunos casos, también su visualización. Henry Giroux considera que el espectacular y mediático ataque al Capitolio en enero del 2021 fue un acto de terrorismo político en nombre de la supremacía blanca:

1 Eduardo Campos Lima, «Black Lives Matter is inspiring demonstrations all over Latin America», *America Magazine* (junio 22, 2020) disponible en <https://www.americamagazine.org/politics-society/2020/06/22/black-lives-matter-movement-latin-america-protests>

2 George Reid Andrews, «Desigualdad, Raza, Clase, Género», *Estudios Afrolatin-americanos: Una Introducción* (Buenos Aires: CLACSO, 2008), 75.

3 Keeanga-Yamahtta Taylor, *From #BlackLivesMatter to black liberation* (Chicago: Haymarket Books, 2016), 17.

Trump, sus seguidores incorregibles y el Partido Republicano han desatado elementos de una irracionalidad autoritaria, un lado oscuro y amenazante de una política y psicología racista y antidemocrática. Esto es evidente no solo en la historia de esclavitud, linchamientos y encarcelamiento masivo de negros, sino también en las condiciones que llevaron al ataque al Capitolio por parte de los seguidores de Trump.⁴

La lucha contra la opresión y la violencia policial es arrigada y muchos activistas continúan pagando un alto precio, muchas veces con sus vidas, para combatir la supremacía blanca. Durante las protestas en Chile en el 2019, los carabineros fueron acusados «...de torturas, disparos indiscriminados que dejaron decenas de lesionados con pérdida total o parcial de la vista y de uso indiscriminado de la fuerza, en algunos casos con consecuencias fatales»⁵. El cine documental ha acompañado la lucha por la reivindicación de la vida de comunidades afrodescendientes desde el Movimiento por los derechos civiles. Las recientes transformaciones tecnológicas, en particular las cámaras de teléfonos celulares, les han concedido a las víctimas y a los testigos de los brutales asesinatos por parte de la policía la posibilidad de documentar y denunciar estos crímenes⁶. Al escribir este artículo entre abril y mayo de 2021, las principales cadenas de televisión cubren el juicio de Derek Chauvin, el policía que el 25 de mayo de 2020 se arrodilló sobre el cuello de George Floyd por ocho minutos y cuarenta y seis segundos y lo asfixió hasta morir: «No puedo respirar [*I can't breathe*]» gimió

4 Henry Giroux, «America's Nazi Problem and the End of Policing», *CounterPunch* (junio, 2021) disponible en: <https://www.counterpunch.org/2021/06/04/americas-nazi-problem-and-the-end-of-policing/>

5 Ines Isele, «Violencia policial en América Latina está 'fuera de control'», DW (septiembre 10, 2020): disponible en <https://www.dw.com/es/violencia-policial-en-am-%C3%A9rica-latina-est%C3%A1-fuera-de-control/a-55209031>

6 Taylor..., 10.

Floyd, frase que pronto se convertiría en un grito de protesta en las calles de cientos de ciudades estadounidenses. Elizabeth Alexander precisa que, al ser linchado, Floyd clamó por su madre, que había fallecido dos años antes. Alexander define al linchamiento como «un asesinato cometido por una muchedumbre» debido a que fueron cuatro policías los que participaron del crimen⁷. El linchamiento de Floyd en la puerta del mercado Cup Foods fue filmado por la joven Darnella Frazier con su teléfono celular, evidencia que fue utilizada durante el juicio para procesar a Chauvin. Jeffrey Skoller explica que «...las omnipresentes cámaras de los *smartphones* con posibilidades de transmisión en vivo a través de redes sociales están transformando las dinámicas de interacción entre los funcionarios de la ley y la ciudadanía en Estados Unidos»⁸. Después de la sentencia, Frazier declaró: «Han pasado noches en las que me quedé despierta disculpándome y disculpándome con George Floyd por no haber hecho más e intervenir físicamente para salvarle la vida»⁹.

La brutalidad policial es sistemática y su documentación es una parte importante del activismo por la defensa de las vidas de los afrodescendientes. Las estadísticas reflejan la violencia que se denuncia: los adolescentes negros están veintiuna veces más expuestos que sus pares blancos a ser baleados o asesinados por la policía¹⁰. Según Taylor,

7 Elizabeth Alexander, «The Trayvon Generation: For Solo, Simon, Robel, Maurice, Cameron, and Sekou» *The New Yorker* (junio 22, 2020): disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/22/the-trayvon-generation>

8 Jeffrey Skoller, «Yo–documento a la policía: contingencia, resistencia y el precario presente», Cine Documental (enero, 2021): disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/yo-documento-a-la-policia-1-contingencia-resistencia-y-el-precario-presente-jeffrey-skoller/>

9 Gabrielle Canon, «'I cried so hard': the teen who filmed Floyd's killing, and changed America», *The Guardian* (21 de abril, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/us-news/2021/apr/20/darnella-frazier-george-floyd-derek-chauvin-trial-guilty-verdict>

10 Keisha Blain, «Ida B. Wells, Police Violence, and the Legacy of Lynching», *African American Intellectual History Society* (julio 6, 2016): disponible en <https://www.aihs.org/ida-b-wells-police-violence-and-the-legacy-of-lynching/>

en los últimos veinticinco años los ingresos de una familia negra han disminuido en relación a una familia blanca: «La riqueza promedio de los blancos (en comparación con sus ingresos) es de \$91 405, en comparación con \$6446 para los hogares afroamericanos»¹¹. Es frecuente también la desaparición; muchos ciudadanos afrodescendientes son detenidos y encarcelados sin que se informe a sus amigos o familiares¹². Patrisse Khan-Cullors y Asha Bandele en *When They Call You a Terrorist: A Black Lives Matter Memoir*, describen los factores económicos y sociales que contribuyen a este fenómeno de la desaparición: los despidos, la falta de apoyo a la salud mental, la encarcelación, las adicciones y la ausencia de programas para combatirlas, la infame «guerra contra las drogas», los desalojos, y la reformas en el sistema electoral que intentan menguar el voto afrodescendiente y de otras minorías¹³. Javier Auyero y Gabriela Polit explican que, a pesar de la legislación que protege a los ciudadanos, la situación no ha mejorado sustancialmente:

Hoy, a diferencia de los años 50, a discriminación racial es ilegal. La integración racial en las instituciones es esperable y valorada. Un afroamericano llegó a la presidencia en el 2008 [Barack Obama], algo impensable en los años 50. Lo que no ha cambiado ni mejorado es el aumento de los crímenes por odio racial, las desigualdades en el empleo, la pobreza racializada y las disparidades extremas en las tasas de encarcelamiento.¹⁴

El odio racial se manifiesta en todos los sectores de la sociedad norteamericana. La violencia policial es la que acapara

11 Taylor..., 11.

12 Taylor..., 164.

13 Patrisse Khan-Cullors y Asha Bandele, *When They Call You a Terrorist: a Story of Black Lives Matter and the Power to Change the World* (Edinburgh: Canongate, 2021).

14 Javier Auyero y Gabriela Polit. «Cómo es la opresión racial», *Revista Anfibio*, (23 de mayo, 2021): disponible en <http://revistaanfibio.com/ensayo/como-es-la-opresion-racial/>

la atención de los medios. El 9 de agosto del 2014, el policía blanco Darren Wilson asesinó de un balazo al joven Michael Brown en la ciudad de Ferguson, Missouri. Los vecinos y familiares de Brown llamaron a la ambulancia e intentaron mover el cuerpo, pero no fueron autorizados. La policía dejó el cuerpo de Brown sobre el asfalto descomponiéndose por varias horas. La crueldad exhibida por los agentes y la negativa del jurado a indultar al policía homicida desataron una de las protestas más multitudinarias y violentas de las últimas décadas. Taylor afirma que los asesinatos de Brown, Eric Garner, Trayvon Martin y Rekia Boyd «demuestra[n] que a veces el simple hecho de ser negro puede convertirte en un sospechoso o hacer que te maten»¹⁵. Durante varios días, frente a las cámaras, los manifestantes se enfrentaron contra el equipamiento militar del departamento de policía de Ferguson: tanques, granadas de gases lacrimógenos, balas de goma, etc. Según un estudio de la American Civil Liberties Union (ACLU), desde 1997 el Departamento de Defensa de los Estados Unidos ha asignado más de siete billones en armamento militar a órganos de seguridad¹⁶. Las imágenes de los enfrentamientos entre la policía y activistas, como la escenografía apocalíptica de *Rescate en Nueva York* (1981), con autos en llamas y negocios con vidrieras destrozadas, cautivaron a los televidentes de Estados Unidos y de todo el mundo. Decenas de cadenas de televisión enviaron corresponsales a Ferguson y los políticos de élite se ofrecieron a movilizarse para apaciguar los ánimos y, a su vez, cobrar rédito político¹⁷.

La prestigiosa activista Angela Davis cuanta en su reciente libro *Freedom Is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement* que durante una conferencia

15 Taylor..., 13.

16 «Front Line: Advancing Racial Justice», *American Civil Liberties Union Magazine* (2021): disponible en https://www.aclu.org/sites/default/files/field_document/aclu_winter21_singles-compressed.pdf

17 Taylor..., 160.

sobre los cinco prisioneros cubanos en Italia, los espectadores le hicieron saber que las protestas en Estados Unidos eran una esperanza para todo el mundo. Para Davis, «Ferguson nos recuerda que tenemos que globalizar nuestro pensamiento sobre estas cuestiones»¹⁸. Las estrategias de denuncia contra el racismo se propagaron por el mundo. Quizás las más visibles fueron en el deporte, donde jugadores de básquet y fútbol americano comenzaron a arrodillarse antes del comienzo de cada partido. Para los nacionalistas estadounidenses, arrodillarse frente a la bandera y durante la ejecución del himno es una ofensa contra la república y los valores asociados a la ideología nativista y segregacionista.

El movimiento social comúnmente conocido como #BlackLivesMatter o Black Lives Matter se originó con un tweet de las activistas Alicia Garza, Patrice Khan-Cullors y Opal Tometi luego de la absolución de George Zimmerman en 2012, quien había asesinado de un balazo al joven Trayvon Martin en Florida. Black Lives Matter pronto se transformó en un fenómeno cultural. Según Giroux «lo diferente de este movimiento fue que expuso a nivel mundial actos de racismo policial, violencia y brutalidad en términos tanto de su historia como de sus políticas existentes con respecto al terrorismo doméstico»¹⁹.

Como ha ocurrido en el pasado con el activismo de movimientos sociales liderados por afroestadounidenses, las corporaciones y las élites blancas se adueñaron de la retórica y la simbología de Black Lives Matter con su acostumbrada voracidad. Un ejemplo que se cita con frecuencia para demostrar la apropiación de expresiones culturales, políticas y sociales de los afrodescendientes por artistas blancos es su música popular²⁰. Cornel West denuncia este saqueo con precisión en

18 Angela Davis. *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and The Foundations of a Movement* (Chicago: Haymarket Books, 2016), 13.

19 Giroux, «America's Nazi Problem....»

20 Reebee Garofalo y Steven Waksman, *Rockin'out: popular music in the USA* (London: Pearson, 2016), 134.

Race Matters: «El intento neoliberal generalizado de sabotear y apropiarse de lo mejor de la lucha por la libertad de la comunidad negra y su tradición musical es flagrante»²¹. Estas formas y estrategias de apropiación tienen penosas consecuencias para la comunidad afrodescendiente: imposibilitan el desarrollo de comercios y empresas gestionadas por la comunidad, entorpecen el incremento de empleos bien remunerados y dificultan la configuración de redes solidarias de intercambio económico y cultural. Los artistas de la industria del cine trabajan incansablemente para superar estos obstáculos; entre los más destacados podemos nombrar a Spike Lee, Ava DuVernay, Barry Jenkins, Jordan Peele, Kasi Lemmons y Jacqueline Olive. A pesar de sus éxitos comerciales y los premios que han recibido, Bell Hooks explica que trabajar en las condiciones ya descritas determina las formas de expresión de los realizadores:

La mayoría de los cineastas negros criados en una cultura supremacista blanca, en la que la gran mayoría de las imágenes cinematográficas se construyen de manera que preservan y defienden esta estructura de dominación, se sienten obligados a asumir la responsabilidad de producir imágenes resistentes.²²

El capitalismo, o más precisamente el neoliberalismo, expresión ideológica que ha tiranizado a las minorías norteamericanas desde los años setenta, ejercita su dominio a través de la apropiación de su lucha y la violencia racial. Uno de los grandes desafíos para esta comunidad ha sido generar imágenes propias. Según Hanif Abdurraqib, los afroestadounidenses deben escribir sus propias historias, si no, otros lo harán por ellos: «Y esas personas, que esperan con sus bolígrafos, a menudo no se parecen a nosotros y no tienen en mente nues-

21 Cornel West, *Race matters* (Boston: Beacon Press, 2018), 21.

22 Bell Hooks, *Reel to real: race, class and sex at the movies* (Londres: Routledge, 2009), 88.

tros mejores intereses»²³. A pesar de los inmensos logros, la discriminación continúa propagando un sentimiento de desilusión e ira. Para Audre Lorde, si una persona decide ignorar su ira, no aprenderá nada. La ira, enfocada «con precisión», puede convertirse en una poderosa fuente de energía para generar cambios en la sociedad²⁴. Según West,

Las personas negras en los Estados Unidos se diferencian de todas las personas modernas debido a los niveles sin precedentes de violencia descontrolada y no regulada que se les dirige. A ninguna otra gente se le ha enseñado sistemáticamente a odiarse a sí misma —la violencia psíquica— con el propósito principal de controlar sus mentes y explotar su trabajo durante cuatrocientos años.²⁵

Mientras los canales de televisión incorporan con urgencia a cronistas y comentadores afrodescendientes, los documentalistas deben esforzarse para insertarse dentro del mercado de imágenes con expresiones artísticas que rompen con este control hegemónico. Durante las protestas callejeras por el asesinato de la joven Breonna Taylor en 2020, los manifestantes desplegaron carteles cuestionando la ausencia de documentación audiovisual de los cientos de abusos y asesinatos de ciudadanos afrodescendientes por la policía en Ferguson, Baltimore, Louisville y Minneapolis. En el documental *The Killing of Breonna Taylor* (2020), una joven despliega un cartel con la leyenda: «*How many weren't filmed?* [¿Cuántos no fueron filmados?]». Aludiendo a este lema, la activista Simone Hunter, que participó de las

23 Hanif Abdurraqib. *They Can't Kill Us Until They Kill Us* (Columbus, Ohio: Two Dollar Radio, 2017), 15.

24 Audre Lorde, *The Selected Works of Audre Lorde* (New York: W. W. Norton & Company, 2020), 53-57.

25 West, 7.

protestas después del asesinato de Floyd, aclara que salió a la calle por la víctima y también «por toda la mierda que no vemos y donde no tenemos el video»²⁶.

Esta ausencia de imágenes exhorta a los activistas y trabajadores de medios a documentar los crímenes, a divulgarlos por las redes sociales, canales de televisión, plataformas de *streaming*, y establecer archivos digitales para su acceso y documentación. Este material audiovisual tiene un enorme peso simbólico y es por eso que la policía, la clase política y los medios intentan contener su difusión y sus marcos interpretativos: «La imagen de hombre negro sigue siendo la imagen más demonizada y mercantilizada en Estados Unidos (...) El sistema de justicia saca provecho con la vigilancia, el escrutinio y el miedo asociados con la piel negra»²⁷. Por su parte, la escritora y abogada de políticas públicas Malaika Jabali, resalta la tragedia de este silenciamiento y de las inequidades que sufre su comunidad por la ausencia de políticas públicas como cobertura universal de salud, educación universitaria gratuita y salarios dignos que puedan aminorar la grieta económica entre los negros y los blancos. En vez de estas políticas, argumenta Jabali, la comunidad recibe «relojes Apple temáticos con el tema del Mes de la Historia Negra y catálogos de comedias negras en Netflix»²⁸.

26 Luke Mogelson, «Letter from Minneapolis: The Uprising, people who took to the streets for George Floyd are finding their lives—and their city—transformed» (22 de junio, 2020): disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/22/the-heart-of-the-uprising-in-minneapolis>

27 Kimberley Fain, «Viral Black Death: Why We Must Watch Citizen Videos of Police Violence», *Daily JSTOR* (1 de septiembre, 2016): disponible en <https://daily.jstor.org/why-we-must-watch-citizen-videos-of-police-violence/>

28 Malaika Jabali, «A corporate, commodified Black History Month is taking hold. We can't let it», *The Guardian* (23 de febrero, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/23/a-corporate-commodified-black-history-month-is-taking-hold-we-cant-let-it>

Always in Season y la práctica del linchamiento

Para los afrodescendientes, el título de este documental puede ser un duro recordatorio de los peligros a los que se ven expuestos en los Estados Unidos. *Always in Season* (en español: *Siempre en temporada*) abre con una secuencia en el parque en la que una vecina de Baldenboro, Carolina del Norte, encontró linchado, de las cadenas de las hamacas, al joven Lennon Lacy. Claudia, la madre del estudiante secundario, mira a la cámara y dice: «Imagínate si fuese tu hijo o hija», interpelando a la audiencia a comprender su dolor y solidarizarse (Figura 1).



Figura 1. *Always in season* (Jacqueline Olive, 2019)

Este ejercicio de identificación, que se origina en la cocina de Claudia, aspira a generar compromiso con la audiencia y exhortar a la justicia para que investigue lo que alegan sus familiares: la muerte de Lennon Lacy no fue un suicidio sino un asesinato. El afiche de *Always in Season* resume la tracción retórica del film con las siguientes preguntas: «¿Hasta dónde llegarías para saber la verdad? ¿Qué tan pronto la dejarías



Figura 2. *Always in season* (Jacqueline Olive, 2019)

Ida B. Wells-Barnett, la periodista que denunció los frecuentes linchamientos en los periódicos hace ya casi un siglo, afirma que son generalmente las mujeres las que defienden el derecho de vida de sus hijos y su comunidad²⁹. Keisha N. Blain, en su artículo «Ida B. Wells, violencia policial y el legado de los linchamientos», sostiene que los afrodescendientes son asesinados por la policía en una proporción similar a linchamientos documentados a comienzos del siglo XX³⁰. La guía de discusión que la distribuidora del documental provee para acompañar la película define los linchamientos raciales terroristas como: «Asesinatos públicos brutales, a menudo organizados, contra afroamericanos y con la intención de aterrizar a toda la comunidad»³¹.

29 James Allen, Hilton Als, John Lewis, y Leon F. Litwack, *Without sanctuary: Lynching photography in America* (Santa Fe, NM: Twin Palms, 2000), 9.

30 Keisha Blain, «Ida B. Wells, Police Violence, and the Legacy of Lynching», *African American Intellectual History Society* (Julio 6, 2016): disponible en <https://www.aihs.org/ida-b-wells-police-violence-and-the-legacy-of-lynching/>

31 Independent Lens y ITVS, «Discussion Guide: *Always in Season*» (2019): disponible en https://independentlens.s3.amazonaws.com/2100/Always%20in%20Season/Always-in-Season_DiscussionGuide.pdf

Always in Season, que recibió el premio especial por «urgencia moral» en el festival de Sundance en el 2019, es una película cruda y directa, no usa movimientos complejos de cámara o iluminación refinada; tampoco pretende proteger a los espectadores de las descripciones violentas del presunto linchamiento de Lennon y cientos de otros afroestadounidenses, en ocasiones documentados por los propios autores del crimen. Para el ciclo de documentales que presento en mi universidad, la televisión pública norteamericana (PBS), a través de su productora y distribuidora de documentales Independent Lens, me envió por correo un DVD con un breve mensaje de Olive en el cual advierte a su audiencia sobre el contenido gráfico de película. Después de esta aclaración, en la primera escena de *Always in Season* vemos a un hombre negro caminando frente a una casa donde cuelga una bandera confederada, una advertencia para los afrodescendientes, en Baldenboro y en la sala, que están ingresando a un territorio que no les pertenece.

Odie Henderson, en su crítica de *Always in Season*, hace hincapié en lo difícil que es ver una película que confronta la abominable práctica del linchamiento a través de la filmación de las recreaciones que se montan en Carolina del Norte: «Olive nos da varias perspectivas de la recreación, y aunque es falsa, es insoportable de ver»³². La realizadora, quizás con la colaboración de los productores asociados de ITVS, decidió también incluir fotografías de linchamientos de principios del siglo XX. Son imágenes perturbadoras, cuerpos negros colgando, rodeados de espectadores que posan sonrientes frente a la cámara: mujeres, niños y hombres blancos. Estas fotografías circularon como postales turísticas por varias décadas, una tradición macabra de atesorar estos crímenes³³.

32 Odie Henderson, «*Always in Season*», *Roger Ebert.com* (20 de septiembre, 2021): disponible en <https://www.rogerebert.com/reviews/always-in-season-movie-review-2019>

33 Allen et al., *Without sanctuary: Lynching...*, 11.

Es engoroso especular sobre la recepción de estas escenas brutales en audiencias norteamericanas, pero, indudablemente, para algunos son evidencia del odio racial y para otros son actos aislados de salvajismo. *Always in Season* presenta los linchamientos como una trágica evidencia de la violencia racial imperante. Las matanzas policiales, la muerte misma del joven Lennon, son hechos recurrentes y esenciales para el capitalismo norteamericano. Estas fotografías no son documentos que sirven como recordatorios de la violencia que las legislaciones por los derechos civiles ayudaron a suprimir, sino pobres registros de la represión y la inequidad vigente. Taylor describe de esta forma las causas de la decepción que padece su comunidad:

Cien años después de la Emancipación, los afroamericanos desmantelaron los últimos vestigios de discriminación legal con el Movimiento de derechos civiles, pero la emoción del movimiento se desvaneció rápidamente cuando las ciudades estadounidenses se llenaron de negros que estaban enojados y desilusionados por no poder acceder a las riquezas de sociedad americana.³⁴

Ningún documental puede representar de una manera efectiva todos los recovecos donde se amparan el odio racial y la supremacía blanca. En *Always in Season*, Harry Singletary, un hombre blanco, trabajador voluntario de la asociación histórica de Blandenboro, afirma al comienzo de la entrevista que en su pueblo todos se llevan bien, pero poco después se ve obligado a recordar el brutal asesinato de Lennon. Para Doug Lacy, el tío de la víctima, Blandenboro siempre fue un pueblo segregado, mientras que una vecina declara que el pueblo está lleno de «esqueletos». Sin duda, uno de estos esqueletos es

34 Taylor..., 192.

la teoría del suicidio que pretenden instalar los investigadores del departamento de policía. Claudia y su otro hijo, Pierre, aseguran que Lennon no era un joven depresivo, «no tenía eso [el suicidio] en su mente».

La familia vive la investigación como un proceso de tortura psicológica. La negativa a ver al crimen como un acto de violencia racial la sienten como una incidencia más en una larga historia de persecución. En una entrevista en el documental, Sherrilyn Ifill, profesora de abogacía, presidenta y directora-consejera del Fondo de Defensa Legal de la National Association for the Advancement of Colored People (Naacp), sostiene que los linchamientos son una forma de «terrorismo racial». Este sádico fenómeno, asegura Ifill, comenzó a finales de la Guerra Civil cuando los afrodescendientes habían logrado conquistar algunos derechos. Acompañado de imágenes gráficas de estos actos terroristas, el documental denuncia más de 4000 linchamientos entre 1877 y 1950 en el sur de los Estados Unidos. En una de las fotografías se vuelve a observar a un grupo de espectadores sonriendo a la cámara mientras un cuerpo arde en una hoguera: «El carácter del asesinato lo convierte en un linchamiento».

Como sugiere Boaventura de Sousa Santos en relación a las epistemologías del Sur, las fotografías y recreaciones que presenta *Always in Season* contribuyen a «recuperar las experiencias pasadas y los recuerdos de agencias y realidades que fueron subyugadas a la exclusión abismal»³⁵. La película de Olive asume la difícil tarea de acompañar a una madre en la defensa del derecho de vida de su hijo, sustanciar la denuncia de un linchamiento y proveer al espectador el panorama histórico necesario para confrontar esta práctica genocida de la institucionalizada supremacía blanca.

35 Boaventura de Sousa Santos, *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South* (Durham, N. C., Duke University Press, 2018), 31.

The Killing of Breonna Taylor y Say Her Name. *Breonna Taylor: el linchamiento y la brutalidad policial*

Uno de los asesinatos de mayor repercusión en los medios norteamericanos y otro catalizador de las protestas multitudinarias de Black Lives Matter alrededor del mundo fue el de Breonna Taylor en Louisville, Kentucky. *The Killing of Breonna Taylor* (2020), dirigido por Yoruba Richen y presentado por el *New York Times* y el servicio de streaming Hulu, disecciona el accionar criminal de la policía. Por su parte, *Say Her Name: Breonna Taylor* (2020), documental producido por la cadena ABC y el periódico de Louisville *The Courier-Journal*, revela nuevos detalles sobre el crimen y comparte con el público videos grabados con celulares de la vida cotidiana y familiar de Taylor. La noche de su asesinato, el 13 de marzo de 2020, los policías derrumbaron la puerta del departamento de Taylor e ingresaron con las armas en alto y listos para disparar. Los vecinos escucharon la balacera. Un entrevistado en *The Killing of Breonna Taylor* dice que «sonaban como en el O.K. Corral», en referencia al mítico duelo entre vaqueros en Tombstone, Arizona.

Taylor y su novio, Kenneth Walker, estaban acostados en su cama en el departamento de 3003 Springfield Drive. Como se establece en ambos documentales, Lousiville tiene un historial de brutalidad policial contra sus ciudadanos negros. La política abusiva de «parar y registrar» (en inglés: *stop and frisk*) «convirtió a los arrestos en una recompensa para los policías», afirma un activista durante un evento en memoria de Taylor en *The Killing of Breonna Taylor*. En parte, la violencia policial respondía a los intereses de una asociación de promotores inmobiliarios que pretendían desplazar del barrio donde vivía Taylor a la comunidad afrodescendiente. Al escuchar el tremendo ruido que causó el derrumbe de la puerta, Walker buscó su revólver (él tenía permiso para

portar armas) y disparó en defensa propia. Los exámenes de balística forense no pudieron determinar si Walker hirió a alguno de los agentes o si fueron los propios compañeros que participaron³⁶. Los policías dispararon treinta y dos tiros, cinco de los cuales alcanzaron a Taylor³⁷. La madre de Breonna, Tamika Palmer, entrevistada en *The Killing of Breonna Taylor*, se enteró del asesinato de su hija mirando las noticias por televisión. Keeanga-Yamahtta Taylor explica la relación de este tipo de accionar homicida por parte de la policía y las estructuras de poder:

El racismo de la policía no es producto del vitriolo; surge de su papel como agentes armados del Estado. La función de la policía es hacer cumplir el gobierno de los políticamente poderosos y la élite económica: por eso las comunidades pobres y de clase trabajadora están tan fuertemente vigiladas.³⁸

Richen combina información sobre el caso policial y secuencias donde le concede al espectador el privilegio de saber más sobre la vida de Breonna. La primera sección comparte las grabaciones telefónicas del departamento de policía, entrevisitas a testigos del crimen, a su madre, su novio, y su abogado; la segunda es una larga secuencia donde se revelan detalles de la historia de vida de la joven a través de entrevistas con familiares, amigas y compañeras de trabajo. Elysia Bowman, compañera de colegio de Breonna, describe entre lágrimas el trauma que generó el asesinato:

³⁶ Justice in Public Safety Project of the NAACP Legal Defense Fund, «*Justice Denied: An Overview of the Grand Jury Proceeding in the Breonna Taylor Case*» (23 de mayo, 2021): disponible en <https://www.naacpldf.org/justice-denied-a-call-for-a-new-grand-jury-investigation-into-the-police-shooting-of-breonna-taylor/>

³⁷ Shantia Hubbard, «*Breonna Taylor rally demands justice on first anniversary of her death*», *The Guardian* (14 de marzo, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/us-news/2021/mar/14/breonna-taylor-rally-demands-justice-on-first-anniversary-of-her-death>

³⁸ Taylor..., 108.

He llorado todos los días desde el 13 de marzo. Pensé que tal vez sería un poco más fácil para nosotros. En realidad, me duele más. Nunca supe que era capaz de sufrir así. Creo que necesito ayuda psicológica en este momento para lidiar con esta situación...Y soy una persona fuerte...Me hizo tan débil...Lo siento.

Tamika tuvo a su hija a los 16 años; Breonna era una joven cariñosa y estaba siempre rodeada de sus amigas: «Era fácil de amar». Su ambición era graduarse de enfermera: «Estaba teniendo un gran año», afirma una de sus amigas. Estas secuencias íntimas conforman quizás el mayor logro de *Say Her Name: Breonna Taylor*. Las imágenes de Taylor, capturadas por los celulares de sus amigas, son conmovedoras. Estos videos familiares profundizan aún más en la violencia perpetrada y hacen que las demandas de organizaciones sociales como Black Lives Matter sean aún más urgentes. Hanif Abdurraqib, en su artículo «Black Life on Film», se lamenta de tener que ser testigo de otra muerte por la violencia policial pero se enorgullece por la anticipada respuesta solidaria de su comunidad: «Una persona negra está muerta frente a la cámara otra vez (...) Amo a la gente de donde soy porque lucharían para humanizarme incluso si me filmaran mientras muero de forma violenta»³⁹. Después de su asesinato, aseguran las amigas de Breonna, los medios intentaron destruir su reputación, asociarla con un exnovio que traficaba drogas y catalogarla como asesina de policías. Miles de seguidores, para evitar que fuera nuevamente agraviada, dieron inicio a una campaña para combatir su difamación: #JusticeForBree (Figura 3).

³⁹ Hanif Abdurraqib. *They Can't Kill Us Until They Kill Us* (Columbus, Ohio: Two Dollar Radio, 2017), 147.



Figura 3. #JusticeForBree. Fuente: instagram

Por su lado, el documental de Richen nos exhorta a preguntarnos: ¿Cuántas vidas más como la de Breonna desaparecerán en manos de la policía? Las justificaciones de las fuerzas de seguridad, de sus aliados políticos, de los medios de comunicación cómplices, jamás podrán persuadir a los activistas de abandonar su lucha por defender el derecho a la vida de su comunidad, en Estados Unidos y en otros países también. Luego del asesinato de Louisville, activistas iniciaron una campaña para terminar con las órdenes de allanamiento sorpresa (en inglés: *no-knock search warrants*). También, como se explica en el documental, Walker fue puesto en libertad gracias a la presión de sus defensores.

Cuando se reveló un reporte repleto de mentiras sobre el caso de Breonna Taylor, los activistas acuñaron la frase «Say Her Name» (en español: «Di su nombre») y se movilizaron por diferentes ciudades del mundo. La campaña y movimiento social #SayHerName dio a conocer «los nombres e historias, a menudo invisibles, de mujeres y niñas negras que han sido víctimas de violencia policial racista y brindan apoyo a sus familias»⁴⁰.

40 The African American Policy Forum, «About #SayHerName» (2014): disponible en <https://www.aapf.org/sayhername>

Hacia el final de *The Killing of Breonna Taylor*, Walker, sentado sobre una roca en un bosque, invoca la posición indeclinable de millones de afroestadounidenses: «Ninguna disculpa será lo suficientemente grande. No hay nada (...) Ella se ha ido. Mi vida cambió para siempre pase lo que pase». Después de cuarenta y ocho días de protestas, los familiares siguen reclamando que se haga justicia. En la secuencia final de *Say Her Name*, el espectador confronta una vez más la sonrisa de Breonna, que, sentada en el asiento del conductor, gira y mira hacia el la cámara de un celular y sonríe. Son solo unos segundos, pero lo suficiente para exhortarnos a sentir lo que siente su madre: «Conocerla es amarla».

Al comienzo cité a Keeanga-Yamahtta Taylor, quien se preguntaba en su libro *From #BlackLivesMatter to Black Liberation* si «¿las condiciones creadas por el racismo institucional pueden ser transformadas dentro del orden capitalista existente?»⁴¹. Para Taylor es ingenuo o perverso argumentar que el sistema se puede «mejorar» o reformar. Los partidos políticos tradicionales, las corporaciones de medios, las instituciones académicas, siempre encontrarán la forma de apropiarse de las estrategias discursivas de los jóvenes activistas y los documentalistas que reconstruyen las vidas de las víctimas de la violencia racial y sus familias. El *establishment* de la supremacía blanca creará nuevas instituciones —o secretarías y fundaciones dentro de las existentes— para cercenar los reclamos y retrasar cualquier posibilidad de retribución. La alianza entre el capital, el complejo industrial militar, el sistema de justicia, los partidos políticos, los departamentos de la policía y los medios hegemónicos mermán los esfuerzos por denunciar a los autores de los crímenes y forjar nuevas relaciones comunitarias que permitan el acceso a nuevos recursos. Jabali y Taylor, y considero que Walker también, entienden que no debemos esperar que el sistema imperante y

41 Taylor..., 17.

sus instituciones se dignen a defender el derecho a la vida de su comunidad. Para Taylor, es precisamente el racismo y la violencia racial «...el pegamento que mantiene unido a Estados Unidos»⁴². Para Jabali, el *establishment* y los intereses corporativos que lo defienden «recurren al simbolismo y las oportunidades simbólicas porque prefieren no ofrecer nada más. Es un sistema que tiene su base en la explotación de la mano de obra y la asignación de recursos a una minoría de élite»⁴³. Los derechos reclamados u obtenidos por la comunidad afroestadounidense, agrega Jabali, ya sea en el área de salud o vivienda, atentan contra el dominio y la explotación de los que dependen el capitalismo y la supremacía blanca (Figura 4).



Figura 4. *Say Her Name: Breonna Taylor* (ABC News and Louisville's Courier Journal, 2020)

42 Taylor..., 29.

43 Malaika Jabali, «A corporate, commodified Black History Month is taking hold. We can't let it», *The Guardian* (23 def, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/23/a-corporate-commodified-black-history-month-is-taking-hold-we-cant-let-it>

Bibliografía

- Abdurraqib, Hanif. *They Can't Kill Us Until They Kill Us*. Columbus, Ohio: Two Dollar Radio, 2017.
- Alexander, Elizabeth. «The Trayvon Generation: For Solo, Simon, Robel, Maurice, Cameron, and Sekou». *The New Yorker* (junio 22, 2020): disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/22/the-trayvon-generation>
- Allen, James, Hilton Als, John Lewis, and Leon F. Litwack. *Without sanctuary: Lynching photography in America*. Santa Fe, NM: Twin Palms, 2000.
- Auyero, Javier y Gabriela Polit. «Cómo es la opresión racial». *Revista Anfibia*, (23 de mayo, 2021): disponible en <http://revistaanfibia.com/ensayo/como-es-la-opresion-racial/>
- Blain, Keisha. «Ida B. Wells, Police Violence, and the Legacy of Lynching». *African American Intellectual History Society* (julio 6, 2016): disponible en <https://www.aaihs.org/ida-b-wells-police-violence-and-the-legacy-of-lynching/>
- Campos Lima, Eduardo. «Black Lives Matter is inspiring demonstrations all over Latin America». *America Magazine* (junio 22, 2020): disponible en <https://www.americamagazine.org/politics-society/2020/06/22/black-lives-matter-movement-latin-america-protests>
- Canon, Gabrielle. «‘I cried so hard’: the teen who filmed Floyd’s killing, and changed America». *The Guardian* (21 de abril, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/us-news/2021/apr/20/darneilla-frazier-george-floyd-derek-chauvin-trial-guilty-verdict>
- Davis, Angela. *Freedom is a Constant Struggle: Ferguson, Palestine and The Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books, 2016.
- de Sousa Santos, Boaventura. *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Duke University Press, 2018.
- Fain, Kimberley. «Viral Black Death: Why We Must Watch Citizen Videos of Police Violence». *Daily JSTOR* (1 de septiembre, 2016): disponible en <https://daily.jstor.org/why-we-must-watch-citizen-videos-of-police-violence/>

«Front Line: Advancing Racial Justice». *American Civil Liberties Union Magazine* (2021): disponible en https://www.aclu.org/sites/default/files/field_document/aclu_winter21_singles-compressed.pdf

Garofalo, Reebee y Steven Waksman. *Rockin'out: popular music in the USA* London: Pearson, 2016.

Giroux, Henry. «America's Nazi Problem and the End of Policing». *CounterPunch* (junio, 2021) disponible en: <https://www.counterpunch.org/2021/06/04/americas-nazi-problem-and-the-end-of-policing/>

Henderson, Odie. «Always in Season». *Roger Ebert.com* (20 de septiembre, 2021): disponible en <https://www.rogerebert.com/reviews/always-in-season-movie-review-2019>

Hooks, Bell. *Reel to real: race, class and sex at the movies*. London: Routledge, 2009.

Hubbard, Shanita. «Breonna Taylor rally demands justice on first anniversary of her death». *The Guardian* (14 de marzo, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/us-news/2021/mar/14/breonna-taylor-rally-demands-justice-on-first-anniversary-of-her-death>

Independent Lens y ITVS. «Discussion Guide: Always in Season» (2019): disponible en https://independentslens.s3.amazonaws.com/2100/Always%20in%20Season/Always-in-Season_DiscussionGuide.pdf

Jabali, Malaika. «A corporate, commodified Black History Month is taking hold. We can't let it». *The Guardian* (23 de febrero, 2021): disponible en <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/feb/23/a-corporate-commodified-black-history-month-is-taking-hold-we-cant-let-it>

Justice in Public Safety Project of the NAACP Legal Defense Fund, «Justice Denied: An Overview of the Grand Jury Proceeding in the Breonna Taylor Case» (23 de mayo, 2021): disponible en <https://www.naacpldf.org/justice-denied-a-call-for-a-new-grand-jury-investigation-into-the-police-shooting-of-breonna-taylor/>

Khan-Cullors, Patrisse y Asha Bandele. *When They Call You a Terrorist: a Story of Black Lives Matter and the Power to Change the World*. Edinburgh: Canongate, 2021.

- Lorde, Audre, *The Selected Works of Audre Lorde*. New York: W. W. Norton & Company, 2020.
- Mogelson, Luke. «Letter from Minneapolis: The Uprising, people who took to the streets for George Floyd are finding their lives—and their city—transformed» (22 de junio, 2020): disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/2020/06/22/the-heart-of-the-uprising-in-minneapolis>
- Reid Andrews, George. «Desigualdad, Raza, Clase, Género». *Estudios Afrolatinoamericanos: Una Introducción*. Buenos Aires: CLACSO, 2008.
- Skoller, Jeffrey. «Yo-documento a la policía: contingencia, resistencia y el precario presente». *Cine Documental* 22, 257–293: disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/yo-documento-a-la-policia-1-contingencia-resistencia-y-el-precario-presente-jeffrey-skoller/>
- Taylor, Keeanga-Yamahtta. *From# BlackLivesMatter to black liberation*. Haymarket Books, 2016.
- The African American Policy Forum, «About #SayHerName» (2014): disponible en <https://www.aapf.org/sayhername>
- West, Cornel. *Race matters*. Boston: Beacon Press, 2018.

Referencias filmográficas

- Carpenter, John. Dir. *Escape from New York*. 1981.
- Casey, Brian J. *Say Her Name: Breonna Taylor*. 2020.
- Olive, Jacqueline. Dir. *Always in Season*. 2019.
- Richen, Yoruba. Dir. *The Killing of Breonna Taylor*. 2020.

#Luz132: video-manifiesto del movimiento estudiantil #YoSoy132¹

Ilia Espinosa Pacheco

Universidad de las Américas Puebla, México

En México, en el año electoral de 2012, el descontento generalizado por la crisis económica, política y social que caracterizó al sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006–2012) se acrecentó con la transición política y los esfuerzos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) por recuperar la Presidencia de la República. La descomposición del tejido social y el manejo mediático de las campañas originaron diversas manifestaciones de disidencia política que no solo ocuparon las calles y las vías legales de las instituciones gubernamentales, sino que, con ayuda de las nuevas tecnologías de la web 2.0 y las redes sociales, gestaron nuevas formas de promover la acción política y la lucha por la justicia social. Los medios digitales² mostraron diversas historias sobre corrupción, violencia e ilegalidad, y se convirtieron en instrumento de denuncia de una sociedad civil que cuestionó los intereses de los medios hegemónicos, de los poderes fácticos y de los gobernantes.

1 El presente artículo es un extracto actualizado de un capítulo de mi tesis de maestría: Ilia Espinosa, «Cine, video y representación del poder político en el México contemporáneo» (Ciudad de México: UNAM, 2016).

2 Welp define a los medios digitales como aquellos que: «incluyen las plataformas y redes que permiten la publicación e intercambio de información directa – imágenes, texto, sonido, contenido multimedia – entre usuarios, en blogs y redes como Twitter, YouTube, Facebook, sistemas de chat y conversación online, entre otros». Yanina Welp, «Cuando todo lo sólido se desvanece en Twitter. Análisis del movimiento social #Yosoy132 (México 2012)», en PosData 20, n.º 2 (2016): 417.

La búsqueda de la imparcialidad del juego político y de un ejercicio democrático justo y transparente se materializó en el movimiento #YoSoy132 que, iniciado por un conjunto de estudiantes universitarios, se extendió a otros grupos disidentes conformando una sola voz que cuestionó al poder. Valiéndose de herramientas como videos e internet, los miembros del movimiento crearon contenidos alternativos en producción y distribución con el fin de promover la democracia en el país. Las producciones del movimiento #YoSoy132 se caracterizaron por su diversidad y por un manejo del lenguaje audiovisual en una pluralidad de voces, de imágenes, de texturas y de propuestas. No obstante, el video titulado #Luz132 se consolidó como la justificación política del movimiento ya que, en un acto de militancia política, fue elaborado expresamente para proyectarse en los muros de la empresa Televisa y denunciar la histórica complicidad de los medios hegemónicos con el poder político.

Este artículo presenta un análisis sociohistórico del video #Luz132, que aborda su historicidad, las formas de relación con su contexto de producción y consumo, y su configuración formal. A partir de la idea de contraanálisis de la sociedad propuesta por Marc Ferro³, se estudia a #Luz132 como un texto audiovisual constituido por sus relaciones externas (el sistema económico, político y social en que se inscribe), así como por sus relaciones internas (elementos narrativos y estéticos), que permiten una comprensión integrada a su entorno. Para tal motivo, se expone el contexto sociopolítico mexicano de cara a la elección de 2012, así como la conformación del movimiento #YoSoy132, que fue el marco de aparición de #Luz132. Finalmente, se presenta el análisis formal que demuestra a #Luz132 como el esplendor que iluminó la razón del movimiento estudiantil.

³ Marc Ferro. *Historia contemporánea y cine*. (Trad.) Rafael de España, (Centro de Investigaciones Film-Historia, Editorial Ariel, S.A: Barcelona, 1995).

El contraanálisis de la sociedad

La línea de investigación sociohistórica liga el estudio de las piezas audiovisuales a su contexto de creación; pone un énfasis en el análisis social de las representaciones, en la historia sociocultural y en el imaginario, pero también presta atención a los recursos narrativos y estéticos que determinan la estructura final de un texto audiovisual. En esta línea, Marc Ferro, en su libro *Historia contemporánea y cine*⁴, desarrolla un análisis cinematográfico a partir de las relaciones entre cine e historia. En el prólogo, Caparrós Lera destaca la capacidad que tiene el cine para abrir una vía hacia zonas «sociopsicológicas e históricas nunca abordadas por el análisis de los documentos»⁵ oficiales, y su capacidad por defender ideas contrarias a los poderes hegemónicos expuestas a través de sus instituciones.

Ferro hace una crítica al hecho de que la historia ha sido contada por quienes detentan el poder: hombres de Estado, diplomáticos, empresarios, administradores; aquellos quienes le han dado forma a la patria, a las leyes y a sus instituciones⁶; y concibe al cine como una herramienta opuesta a estos discursos hegemónicos, capaz de convertirse en testigo de esa otra historia que no aparece en los registros oficiales de los poderosos. A lo largo de su argumento, el autor describe cómo la producción cinematográfica de los pequeños formatos permitió crear no solo documentos con otra mirada, sino armas de combate que tienen su base en la memoria colectiva y el testimonio oral. En estos esfuerzos recae la contribución del cine a la elaboración de lo que él llama «una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces

⁴ Ferro. *Historia contemporánea y cine*...

⁵ J. M. Caparrós Lera, “Prólogo”. En Marc Ferro. *Historia Contemporánea y cine*. (Trad.) Rafael de España, (Centro de Investigaciones Film-Historia, Editorial Ariel, S.A.: Barcelona, 1995), 9.

⁶ Ferro. *Historia contemporánea y cine*..., 34.

no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones»⁷. Para Ferro:

(...) el cine destruye la imagen reflejada que cada institución, cada individuo, se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre estas instituciones y personas de lo que ellas querrían mostrar, desvela sus secretos, muestra la cara oculta de una sociedad, sus falso, ataca, en suma sus mismas estructuras (...) La imagen, las imágenes sonoras, el llanto de aquella niña, el pánico de aquella gente, constituye la materia de otra historia distinta a la historia, un contraanálisis de la sociedad.⁸

Los elementos de los filmes constituyen «agentes reveladores»⁹ de la realidad representada en la pantalla. Para descifrarla, Ferro plantea dos perspectivas: buscar en las películas lo que es puramente documental y utilizarlo como material primario para una síntesis original¹⁰, esto es, los objetos profílmicos como un índice directo de la realidad del momento en que la película fue filmada; la otra, es captar los esquemas de relación entre los elementos del filme, su significación y su relación con la sociedad. Esta segunda perspectiva también involucra estudiar el vínculo del filme con la sociedad a través de sus formas de intervención social, como pueden ser la movilización de grupos, la contradocumentación o la protesta.

Así, el análisis que Ferro propone implica situar la coyuntura histórica del audiovisual, analizar los códigos cinematográficos y explicar cómo se vinculan al momento sociopolítico particular. Este análisis permitirá compren-

7 Ferro. *Historia contemporánea y cine...*, 17.

8 Ferro. *Historia contemporánea y cine...*, 38.

9 Ferro. *Historia contemporánea y cine...*, 40.

10 Ferro. *Historia Contemporánea y Cine...*, 37.

der a los productos audiovisuales como testimonios de los conflictos sociales, como ejercicios de apropiación creadora y crítica, y como testimonio de las contradicciones presentes en la sociedad. #Luz132 se analizará con base en esta propuesta: se presentará el contexto mexicano de la elección presidencial, las condiciones que permitieron el surgimiento del movimiento estudiantil #Yosoy132, y un análisis formal para una interpretación global.

La campaña presidencial de Enrique Peña Nieto

La elección presidencial del 2012 se desarrolló en un clima de inconformidad política no solo por los actos ilegales que en su proceso incurrieron los candidatos e instituciones gubernamentales, sino también por los antecedentes de la elección del sexenio anterior. En el 2006, el arribo a la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa fue sumamente cuestionado pues la diferencia de votos con su principal opositor, Andrés Manuel López Obrador, fue del 0.56 %, cuando este último lideró por tres años consecutivos la ventaja en las encuestas. Ernesto Núñez señala que dicha elección estuvo plagada de irregularidades en el conteo de votos, así como de intromisiones ilegales: la del entonces presidente Vicente Fox, de cúpulas empresariales, del sindicato de maestros y de otros actores en perjuicio de los principios de equidad¹¹. Además, como Francisco Tortolero e Isabell Arroyo lo sustentan en su investigación, el gasto en medios de comunicación de la propaganda gubernamental se multiplicó y ascendió en varios miles de millones de pesos respecto de las cifras observadas en elec-

¹¹ Ernesto Núñez Albarrán. *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo* (Random House Mondadori: México, 2012), 32.

ciones anteriores¹², violando así la Constitución y la ley electoral¹³.

Javier Corral apunta que el promedio de gasto en radio y televisión en las campañas presidenciales fue de 66 % de las erogaciones totales, aproximadamente 1 967 millones 80 570 pesos¹⁴. Por su parte, John Ackerman sostiene que esta lógica de inversión en los medios continuó durante el gobierno calderonista, que tan solo en el 2009 presupuestó 1 800 millones de pesos para propaganda gubernamental para apuntalar la campaña de su partido¹⁵ en las elecciones intermedias, promover los logros de su gobierno y ocultar los terribles daños causados por su guerra contra el narcotráfico: el incremento de la criminalidad, el tráfico y el consumo de droga; la creación de grupos paramilitares al servicio del crimen organizado y la corrupción institucionalizada de fuerzas federales dentro del Ejército, la Marina y la Policía Federal¹⁶. Durante ese año, señala Ackerman, la Presidencia de la República fue uno de los mayores anunciantes de televisión abierta junto con Procter and Gamble y Unilever¹⁷.

12 Francisco Tortolero e Isabelle Arroyo, «Observación al Consejo General del Instituto Federal Electoral. Proceso electoral 2008–2009», en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, coord. por John Ackerman (México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011), 313.

13 Ante las ridículas sanciones contra los medios de comunicación y partidos que violaron la ley, surgió la reforma electoral del 2007–2008, la cual prohibía la compra de propaganda electoral de los medios de comunicación masiva, ampliaba las facultades sancionadoras del Consejo General del IFE (Instituto Federal Electoral), modificaba el esquema de financiamiento de los partidos políticos, y prohibía la promoción personal de los gobernantes en la propaganda gubernamental. Tortolero y Arroyo, «Observación al...», 313. Sin embargo, dichas reformas no fueron respetadas pues las televisoras intervinieron en las contiendas electorales al regalar o vender de manera encubierta, espacios publicitarios a los partidos políticos como lo evidenció la elección del 2012.

14 Javier Corral Jurado, «Propaganda gubernamental y el artículo 134 constitucional», en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, coord. por John Ackerman (México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011), 68.

15 John Ackerman, «Introducción» en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, coord. por John Ackerman (México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011), XX.

16 Jo Tuckman, *México, democracia interrumpida* (México: Random House Mondadori, 2013), 43–47.

17 Ackerman, John, «Introducción», XX.

Pero el clima de inconformidad se agudizó durante el sexenio calderonista con la publicidad excesiva del entonces gobernador del Estado de México (2006–2012), Enrique Peña Nieto, quien preparaba su candidatura presidencial con el objetivo de recuperar la hegemonía política del PRI. Enrique Olivares cuenta cómo con años de anticipación a la elección del 2012, Peña Nieto planeó su influencia política en el ámbito local y nacional, y estableció pactos y compromisos con otros gobernadores o candidatos¹⁸, así como con empresas televisoras para alcanzar una gran difusión de sus actos de gobierno y una constante exposición mediática. Jenaro Villamil señala que tan solo del 1 de septiembre al 15 de diciembre de 2007, el gobernador ocupó ocho notas diarias en *Televisa* y *TV Azteca* para totalizar 700; y que entre agosto y diciembre de 2008 se destinaron 23 minutos con 21 segundos en el noticiero principal del canal 2 (*Televisa*), en donde el 43 % del tiempo total se concentró en trasmitir imágenes del mandatario en las que se le presentaba como un político exitoso «aceptado» por la ciudadanía¹⁹. Su matrimonio con Angélica Rivera, actriz de telenovelas de *Televisa*, fue tan solo una estrategia más para atraer audiencia y posicionarse en la agenda mediática, pues su divorcio fue inmediato al finalizar su sexenio.

Pero la estrategia mediática de Peña Nieto fue un acto de corrupción política²⁰, pues los gastos excesivos en los que

18 Olivares, *El neopresidencialismo...*, 220.

19 Jenaro Villamil en Olivares, Enrique, *El neopresidencialismo...*, 160.

20 Jaime Cárdenas define a la corrupción en el ámbito de la financiación política como el mal uso y abuso del poder, de origen público o privado, para fines partidistas o personales, a través de la violación de normas de derecho. En otras palabras, la entrega de dinero o bienes, así como la prestación de servicios, que se realizan de forma encubierta y/o ilícita, a favor de un partido y/o candidato por una o más personas (natural, jurídica, nacional, extranjera, o también autoridad o funcionario público) con el fin de obtener un beneficio posterior. De esta manera, la corrupción electoral es ilícita, ya sea porque la fuente de que proviene, por el monto de esta, o bien por el fin con que se realiza (...) La corrupción política viola los principios de equidad y de igualdad en las condiciones de la competencia entre partidos y candidatos, pues aumenta las posibilidades de ganar del que tiene más recursos. Jaime Cárdenas, «Cinco propuestas en materia electoral» en *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, coord. por John Ackerman (México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011), 39–42.

incurrió con su exposición mediática violaron la ley. Raúl Rivera Hernández relata cómo una investigación, llevada a cabo por Jenaro Villamil con respecto a los gastos de campaña, trascendió cuando en junio de 2012 el periódico *The Guardian* corroboró la información del periodista mexicano²¹. En dicha investigación, Villamil afirmó que en el año 2005 Televisa y Enrique Peña Nieto establecieron una alianza en la que el candidato pagó cantidades multimillonarias para posicionar su imagen en los canales de mayor audiencia mediante info-merciales y publicidad integrada²². Como Rivera lo establece, la omnipresencia de Peña Nieto en los noticieros, eventos deportivos y los programas de espectáculos, seis años antes de la elección presidencial, ratificó el peso de la maquinaria mediática y publicitaria de Televisa para imponer al candidato de su conveniencia en la presidencia. Estos actos de corrupción evidenciaron los claros vínculos del poder político con los medios de comunicación para su propio beneficio.

Además, el problema durante el proceso electoral del 2012 no fue solo la ilícita relación entre medios y gobierno, sino también la banalización del discurso y de la propuesta política. Issa Luna define como «la cultura del spot» a la sobresimplificación del debate político caracterizado por las acusaciones, las mentiras y los insultos, en lugar de la confrontación de propuestas ideológicas y planes de gobierno²³. Para la autora, este modelo conduce a la desinformación política, viola los principios del derecho electoral y los objetivos del sistema político mexicano, y funciona como un distractor para evitar la exposición de sus planes de gobierno y sus es-

21 Raúl Rivera Hernández, «De la red a las calles: #Yosoy132 y la búsqueda de un imaginario político alternativo», *Argumentos* 27, n.º 75 (2014): 61.

22 Hernández, «De la red a las calles...», 61.

23 Issa Luna Plata, «El boom de los spots en México: ¿qué voto promueven?», en *Ecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*, coord. por John Ackerman (México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011), 226.

trategias para efectuarlos²⁴. La «cultura del spot» caracterizó la campaña de Peña Nieto, quien consiguió, a pesar de todos los actos de corrupción cometidos durante su gubernatura, recuperar la presidencia para el PRI, el partido político que hasta el año 2000 había gobernado al México moderno.

El nacimiento del movimiento #YoSoy132

El movimiento estudiantil #YoSoy132 surgió en el contexto de una serie de movilizaciones de disidencia política a nivel mundial que, mediante el uso de las tecnologías de la información, buscaron crear de manera simultánea «espacios de lo común» en las calles de las ciudades y en la web 2.0²⁵. A inicios de la década del 2010, la indignación y el descontento de los ciudadanos en el mundo los llevó a tomar las calles para protestar ante regímenes autoritarios en el caso de la Primavera Árabe, por los partidos políticos en el 15M, por el sistema capitalista en *Occupy Wall Street* y por los poderes fácticos en #YoSoy132²⁶. Millones de inconformes levantaron la voz, llenaron las plazas públicas y usaron Internet y las redes sociales digitales para exigir un cambio político en beneficio de los ciudadanos y no de un reducido grupo de personas en el poder.

El movimiento #YoSoy132 inició el 11 de mayo de 2012, cuando Peña Nieto visitó la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México (conocida como «la Ibero») en un acto de campaña. Durante el evento, estudiantes increparon al candidato y le manifestaron su rechazo. Al día siguiente, Pedro Joaquín Coldwell, presidente nacional del PRI, decla-

24 Luna, «El boom de los spots» 226.

25 Guiomar Rovira, «El #YoSoy132 mexicano: la aparición (inesperada) de una red activista». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º 105 (2014): 47.

26 Rivera, «« la red a las calles...», 73.

ró en noticieros de radio y televisión que los jóvenes pertenecían a grupos intolerantes, poniendo en duda su calidad de estudiantes y enfatizando que la presencia de Peña Nieto en la universidad había sido todo un éxito²⁷. Por su parte, Arturo Escobar, vocero del Partido Verde, declaró que los manifestantes no eran estudiantes y que pertenecían a «grupos porriles» enviados por López Obrador, el candidato opositor en la contienda²⁸. En respuesta, el 14 de mayo de 2012, 131 estudiantes de la Ibero publicaron un video en la plataforma YouTube dirigido a Pedro Joaquín Coldwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa y «medios de comunicación de dudosa neutralidad», que buscaba reivindicar su condición de estudiantes y la legitimidad de su protesta²⁹. Como lo señala Torres Nabel³⁰, esa misma noche la etiqueta «#131AlumnosDeLaIbero» se convirtió en tendencia global en Twitter. A este primer ejercicio de disidencia política se sumaron estudiantes de distintas universidades privadas y públicas, defensores de otras luchas sociales y miembros de la sociedad civil que declararon ser el #132. La efervescencia de las etiquetas en redes sociales fue tal que «14 de mayo al 2 de julio #Yosoy132 alcanzó 4.207.387 menciones, tanto de su etiqueta inicial como de otras que le hacían alusión: #MarchaYoSoy132, #debateyosoy132, etc.»³¹.

Con lo anterior, #YoSoy132 surgió como un movimiento estudiantil, pero en su carácter incluyente fue capaz

27 Milenio, «Puñado de jóvenes fue intolerante en la Ibero con Peña Nieto: PRI», video en YouTube, 7:22, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=AaVBzWN10iM>

28 R3CR30, «131 Alumnos de la Ibero responden», video en YouTube, 10:59, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=P7XbocXsFkI&t=1s>

29 R3CR30, «131 Alumnos de la Ibero responden».

30 Luis César Torres Nabel, «¿Quién programa las redes sociales en internet? El caso de Twitter en el movimiento #Yosoy132 en México». *Revista internacional de Sociología*, 73(2), 2015: 4.

31 Mauleón, 2012, citado en Luis César Torres Nabel, «¿«¿Quién programa las redes sociales en internet? El caso de Twitter en el movimiento #Yosoy132 en México». ». *Revista internacional de Sociología*, 73(2), 2015: 4.

de absorber las demandas de múltiples luchas históricas invisibilizadas en los medios hegemónicos e ignoradas por el poder. Guiomar Rovira identifica tres grandes grupos en disputa: la lucha de los pueblos indígenas, los trabajadores sindicalizados —maestros, mineros y electricistas— y los afectados ambientales³². Ezequiel Reyes, artista visual del movimiento, explica que el reclamo que se fue amplificando hacia otros sectores, también se extendió al sector cultural, y que el #YoSoy132 detonó tal indignación social que desembocó en «formas organizativas asamblearias, redes de solidaridad transfronterizas y acciones multitudinarias en las calles y en una diversidad de ciudades del país»³³ (Figura 1, Figura 2. marcha #YoSoy132, video #Luz132 en el canal MundoOleAE en YouTube). Los estudiantes comenzaron a organizarse y a crear mecanismos para conformar su representación política con el fin de dar cauce a las demandas de los grupos que se iban sumando a su descontento.



32 Rovira, «El #YoSoy132 mexicano: la aparición...», 48.

33 Ezequiel Reyes, «El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron», #Nuevas Realidades Video Políticas. *La guerra comunicativa de las imágenes: entre la manipulación y la conciencia crítica*. (México, 2014): 21. La versión definitiva de este manuscrito puede consultarse como Ezequiel, Reyes, Artistas Aliados y el Frente Autónomo Audiovisual (Video y producción de imágenes durante #YoSoy132). «El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron», en #RVP Realidades Video Políticas: activismo y emancipación de a imagen red, ed. de Jorge Ortiz Leroux, Iker Fidalgo Alday, Olar Zapata y Hernan E. Bula, (Mexico: UAM, 2017), 243–260.



Figuras 1-2. Marcha #YoSoy132. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube

De esta manera, el movimiento gestó su organización interna siguiendo un modelo «horizontal y flexible»³⁴ y, con una agenda política paralela a la de los medios hegemónicos, hizo noticieros estudiantiles, mesas de trabajo y asambleas universitarias para discutir temas de interés nacional que difundieron a través de Internet y de las redes sociales, creando un contrapeso informativo. En 2012, el uso de la web 2.0 en el país estableció las condiciones para este ciberactivismo político de grandes proporciones, pues para ese año México contaba ya con un total de 45 millones de usuarios de Internet³⁵. Si bien, como lo señala Torres Nabel, la gestión del movimiento en redes sociales como Twitter «estuvo influida por actores de alta jerarquía informativa y tendencias ideológicas y hasta partidistas claras»³⁶, el uso de las redes sociales digitales permitió la diseminación del movimiento, la elaboración de

34 Para Yanina Welp este tipo de organización al interior de un movimiento social, guiado por el empleo de las nuevas tecnologías, se caracteriza por seguir modelos horizontales y flexibles, en comparación con las estructuras jerárquicas y rígidas características de los sindicatos y partidos políticos tradicionales (Juris 2005, Welp y Wheatley 2012), por la ausencia de un líder identificable, la toma de decisiones colectivas y la estructuración de un repertorio de manifestaciones vinculado a lo artístico, lo visual y la alegría de participar en la política (Juris 2005, Martí i Puig 2011). Welp, Yanina «Cuando todo lo sólido...», 421.

35 Rivera, «De la red a las calles...», 60.

36 Torres Nabel, «Quién programa las redes sociales...», 10.

videos con narrativas alternativas y, sin un gran despliegue de recursos materiales, hizo posible que los estudiantes publicaran su propia información para hacer frente al desprestigio y a la criminalización de la protesta propiciados desde el poder.

#Luz132

En el proceso de la organización universitaria en asambleas interuniversitarias, locales y nacionales, un grupo de estudiantes de artes conformó la asamblea de Artistas Aliados, la cual buscaba dar una identidad visual, musical, gráfica y colectiva al movimiento, tanto en Internet como en las manifestaciones multitudinarias. El Frente Autónomo Audiovisual, parte de la asamblea de Artistas Aliados, se encargó de la comunicación y la imagen audiovisual. Constituido por estudiantes de escuelas públicas y privadas de cine y video de la ciudad de México como el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Instituto Lumière, el Instituto Ruso Mexicano Sergei Eisenstein, Arte7, el Centro de Estudios Cinematográficos Indie³⁷, entre otros, produjeron una gran cantidad de materiales audiovisuales que orientaron la estética del movimiento caracterizada por la influencia de un cine militante, colectivo y horizontal al que le imprimieron sus propias dinámicas de creación.

El manejo del material audiovisual por parte del movimiento fue fundamental, pues a partir de este se construyó la identidad, el sentido de su lucha y se difundió una propuesta tanto cultural como ética y política. Aunque algunos videos fueron producidos en estudio, como los promocionados en el «Canal Oficial del Movimiento

37 Reyes, «El video 131 y...», 7.

#YoSoy132», la mayor parte del material audiovisual se conformó con lo que los activistas y los ciudadanos fotografiaron y documentaron en las calles, generando contenidos propios que funcionaron como testimonios directos de los hechos. Para Raúl Rivera esta independencia en la creación le permitió al movimiento generar su propio universo comunicativo a partir de tres puntos: la capacidad de autorepresentación (manifiestos en línea, noticieros estudiantiles y programas de televisión por Internet); el ejercicio del derecho de réplica (videos, tuits y comunicados de prensa publicados en su página electrónica) y las convocatorias en Internet para las marchas (creación de carteles, *hashtags* e infografías)³⁸.

Ahora bien, aunque todos los videos de #YoSoy132 se difundieron en Internet, el video de #Luz132³⁹ fue realizado expresamente para ser proyectado en los muros de la empresa Televisa Chapultepec durante la primera «Fiesta para la luz de la verdad» (Figura 3 y Figura 4, marco imposición, #Luz132 *Fiesta de la verdad*, video en YouTube), una marcha estudiantil en protesta a la imparcialidad informativa de los medios llevada a cabo el miércoles 13 de junio de 2012, y en la que participaron más de 600 estudiantes. Para Reyes, esta marcha consistió en uno de los momentos culminantes de la capacidad expresiva del movimiento, pues además se proyectó el video *Testimonio de Torturas Sexuales en Atenco*, y se presentaron varios performances sobre la violencia en Atenco, la represión política y la resistencia social⁴⁰. Para el artista, este video fue uno de los más emotivos y un gran registro del discurso que englobó la justifi-

38 Rivera, «De la red a las calles...», 69.

39 MundoOleAE, «luz132», video en YouTube, 4:28, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=B6GhGOMbaMk>

40 Reyes, «El video 131 y...», 14.

cación histórica del movimiento: la democratización de los medios y unas elecciones en igualdad de condiciones para la expresión de una democracia verdadera.



Figuras 3-4. Fiesta de la verdad. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube

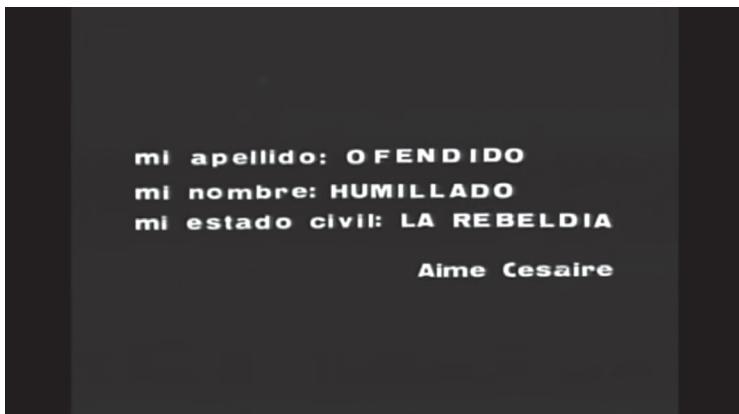
El video #Luz132 tuvo como punto de partida la relatoría de la mesa «Memoria y conciencia histórica». Allí se invocaron todas las luchas de México de las que #YoSoy132 se declaró heredero y por las que empezó a construir su

narrativa⁴¹. El proceso de creación del video consistió en recopilar imágenes de los eventos históricos más importantes del país relacionados con represiones, masacres, fraudes electorales y agresiones a comunidades de indígenas, estudiantes, obreros y campesinos, ejercidos por el poder político de gobiernos priístas. Todas estas imágenes fueron resignificadas e integradas en un discurso crítico de la manipulación mediática que por años encubrió la violencia perpetrada por el PRI. El video consistió en una afronta directa contra *Televisa* y contra la candidatura de Enrique Peña Nieto, pues exhibía las relaciones del candidato con la televisora más importante del país en su lucha por ganar la elección presidencial.

Si bien los videos del movimiento fueron variados en estilos y recursos, en #Luz132 son claras las influencias del cine militante de los años 60, el cine de Fernando Solanas y Octavio Getino y el cine cubano de la Revolución, un cine panfletario, instructivo y educacional. La estructura argumentativa en #Luz132 remite a los primeros minutos de la película *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968), así como los encadenados, los textos, la música y los silencios que potencian la violencia de la imagen y acusan la opresión y la injusticia (Figura 5 y Figura 6. La Baldrich TV, *La hora de los hornos-Documental completo-Cine Liberación*, video en YouTube; Figura 7 y Figura 8, Marcha #YoSoy132, MundoOleAE, Luz132, video en YouTube). De igual forma se asoma la influencia del movimiento estudiantil de los años sesenta en el que la voz de los estudiantes y la militancia que registraba sus propias imágenes contrastaban con la voz oficial de los noticieros coludidos con el poder político. En #Luz132 están presen-

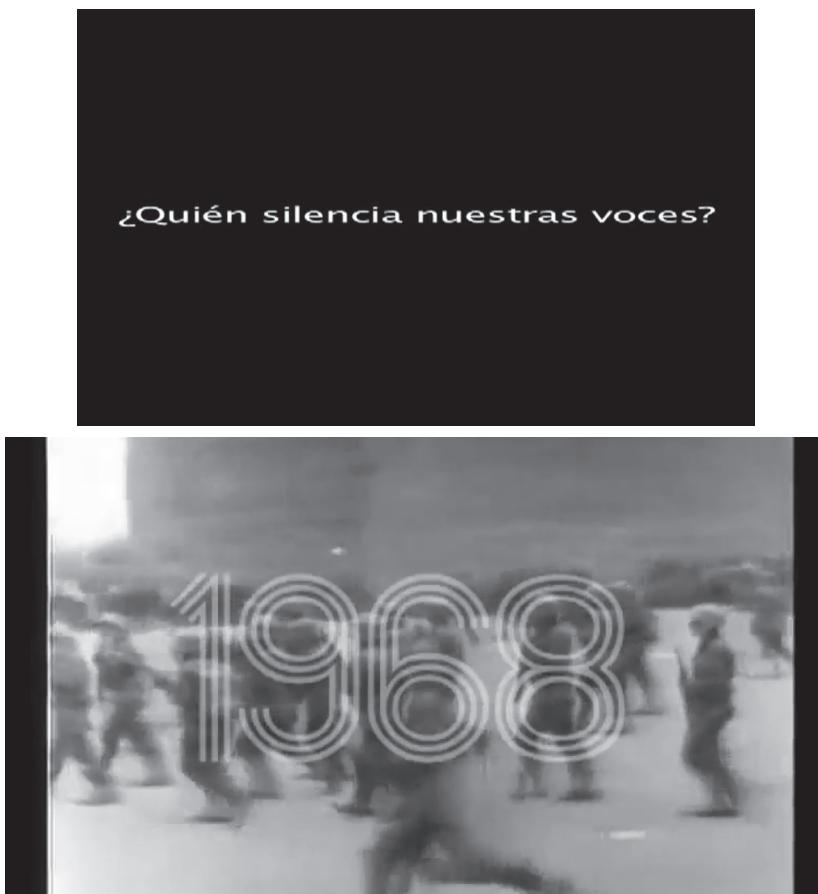
41 Guiomar Rovira, «El #Yo soy 132 mexicano: la aparición inesperada de una red activista». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º105 (2014): 66.

tes imágenes de cine, televisión y video de los enfrentamientos de la sociedad civil con las fuerzas del ejército y la policía, así como imágenes de las protestas del #YoSoy132 provenientes de diversas fuentes de YouTube.



Figuras 5-6. *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1968)

El video de #Luz132 tiene un formato documental que expone un argumento dividido en tres partes: plantea una reflexión sobre la manipulación mediática; expone una serie de acon-



Figuras 7-8. Marcha #YoSoy132. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube

tecimientos históricos que involucran las transgresiones del PRI y el manejo sesgado de la información por parte de las televisoras; y termina proponiendo una acción crítica y participativa en la búsqueda de la verdad. Su sistema retórico está determinado por una relectura de la historia oficial que contrapone las declaraciones de gobernantes y medios a una serie de imágenes que revelan otra verdad sobre la violencia ejercida por el Estado, una contrahistoria. Al recurrir al sentido histórico de las imágenes desde una posición de superioridad

informativa, que se logra a partir de un narrador omnisciente y los subnarradores del mundo histórico, el video fortalece el contraanálisis que propone, puesto que muestra una interpretación de los acontecimientos distinta a la presentada en los medios oficiales.

#Luz132 inicia cuestionando «¿qué se manipula detrás de estas paredes?», y muestra la matanza de estudiantes ocurrida el 2 de octubre de 1968 y la matanza de indígenas de Aguas Blancas en 1995. Critica la cobertura informativa de Televisa y, con imágenes del 68, acompaña el texto: «1968. Al menos 300 estudiantes muertos o desaparecidos. *Televisa* dijo 20, entre militares y civiles. ¿Quién nos oculta la verdad?». Posteriormente, muestra la matanza del Jueves de Corpus ocurrida el 10 de junio de 1971 a manos de los Halcones, un grupo paramilitar del ejército, acompañada del texto: «1971. 120 muertos. La noticia no se dio a conocer. ¿Quién silencia nuestras voces?». A continuación, aparece un fragmento de la entrevista que dio Enrique Peña Nieto a Joaquín López-Dóriga de noticieros *Televisa* tras la represión a pobladores de San Salvador Atenco en mayo de 2006. En la entrevista, el exgobernador mexiquense declara «afortunadamente el operativo podríamos calificarlo de limpio», mientras las imágenes muestran las agresiones por parte de la policía de las que los pobladores fueron víctimas. Después, el video se refiere a las elecciones de 1988 y señala: «*Televisa* solapó el más grande fraude electoral en la historia de nuestro país». Acto seguido, muestra al expresidente Carlos Salinas de Gortari celebrando «la victoria nacional en la elección presidencial», y recuerda las palabras del entonces dueño de la televisora, Emilio Azcárraga Milmo: «Yo soy el mejor soldado del PRI, yo hago televisión para jodidos porque México es un país de jodidos».⁴² Luego, #Luz132 aborda la cobertura que dio *Televisa*

42 «#YoSoy132 proyecta Luz132: El video que Televisa no quiere que veas». *SDPNoticias*, miércoles 13 de junio de 2012. Recuperado en: [<http://www.sdpnoticias.com/nacional/2012/06/13/yosoy132-proyecta-luz132-el-video-que-televisa-no-quiere-que-veas>]

al asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio, repitiendo «hasta legitimar la teoría del asesino solitario». Para exhibir a la televisora el video expone el texto: «Televisa ha justificado el abuso, la violación, y la omisión de nuestros derechos», y «Por décadas al PRI le ha convenido que seas apático, un apático no cuestiona, un apático se agacha, un apático no vota». Muestra enseguida una entrevista con el expresidente priista Gustavo Díaz Ordaz, responsable de la matanza del 68, quien declara: «Estoy muy orgulloso de haber podido ser presidente de la República y haber podido, así, servir a México, pero de lo que estoy más orgulloso de esos seis años, es del año de 1968, porque me permitió servir y salvar el país». Finalmente, el video lanza una propuesta de participación política al espectador mediante una serie de imágenes de las marchas del movimiento #YoSoy132 intercaladas con el texto: «¡Despierta! Exige la verdad pacíficamente. Televisa no decide por ti, tú eres más grande que ellos y más importante. Apaga la tele, prende la verdad». Cerrando con la reflexión: «Si no ardemos juntos, ¿quién iluminará esta oscuridad? #Luz132». Y, al final, una vela que simboliza la ideología del movimiento y le da nombre al videoclip (Figuras 9 a 16, Marcha #Yosoy132, MundoOleAE, «Luz132», video en YouTube).





Figuras 9-10. Marcha #YoSoy132. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube



Figuras 11-12. Marcha #YoSoy132. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube



Figuras 13-14. Marcha #YoSoy132. #Luz132 (2012). Fuente: Youtube





Figuras 15-16. *Marcha #YoSoy132. #Luz132* (2012). Fuente: Youtube

Dos de los recursos estilísticos que emplea *#Luz132* para reforzar su argumento y exaltar la emoción en el espectador son el manejo de los planos y su montaje. El video emplea planos generales que exponen los enfrentamientos con la policía y el ejército, la dimensión de las marchas y las movilizaciones estudiantiles; en contraste, emplea el primer plano para mostrar el dolor de las víctimas y el resultado de la violencia en los cuerpos. El efecto de las imágenes es muy poderoso puesto que no se trata de actores, sino de personas del mundo real que fueron capturadas por las cámaras y pasaron a formar parte de la historia. Estos primeros planos dan cuenta del dolor y hacen notar que las víctimas son más que un número o una estadística, pues al asignarles un rostro, la violencia adquiere una dimensión más cercana y auténtica. El primer plano también es usado en los rostros de los participantes de las marchas del movimiento para generar identidad y caracterizarlo como plural e incluyente.

El montaje, por su parte, es un montaje discontinuo y probatorio que obedece a la argumentación. El ritmo es cambiante: en algunos momentos el video presenta una

secuencia de imágenes a gran velocidad, un ritmo rápido con planos cortos de duración, mientras que en otros momentos presenta planos largos modificados mecánicamente para alargar su duración, sobre todo cuando muestra el ejercicio desmedido de la fuerza. De igual forma, el contraste entre los planos generales y los primeros planos, la alternancia entre las imágenes de la violencia y las declaraciones oficiales que la niegan, genera un contrapunto que refuerza el argumento. Los planos de mayor duración también se dan como paneos sobre fotografías que muestran los resultados de la agresión a civiles, indígenas, estudiantes o campesinos y como pruebas del discurso del narrador omnisciente. El montaje, en general, presenta una contrahistoria, un resumen de los daños reales provocados por el manejo de las crisis por parte del gobierno y un exceso en el uso de la violencia en la represión de la disidencia política.

Conclusiones

A finales de 2012, la crisis económica, política y social del gobierno de Felipe Calderón, la campaña mediática ilegal del entonces candidato Enrique Peña Nieto, y la crisis de credibilidad en los medios de comunicación hegemónicos, alimentaron el malestar social y la necesidad de la ciudadanía por encontrar canales alternativos de comunicación y participación política. La voz de la sociedad civil en la búsqueda de un ejercicio democrático verdadero, se articuló en el movimiento #YoSoy132 que, iniciado por un grupo de estudiantes universitarios, se extendió a otros grupos de la sociedad. El gran alcance del movimiento fue gracias al uso de las redes sociales digitales y a Internet, pues estos nue-

vos medios se convirtieron en las plataformas de producción, exhibición y distribución de sus propios contenidos. Esta vía alternativa de comunicación permitió someter al proceso electoral, viciado por el favoritismo mediático del candidato del PRI, a una crítica y a un escrutinio constante. De esta forma, se generó en la sociedad un imaginario distinto al promovido por los medios oficiales históricamente coludidos con el poder político.

En general, la producción audiovisual del movimiento cuestionó el discurso oficial de los medios y de los políticos. No obstante, el video de *#Luz132* se consolidó como la justificación política del movimiento por dos razones. La primera es que fue elaborado para ser proyectado en los muros de *Televisa*, lo que le confiere un sentido militante que trascendió el terreno de representación y se ancló en la vida política de una manera práctica. La segunda, es que se constituyó como un ejercicio de memoria histórica ya que presentó un recorrido por la violencia de Estado ejercida en complicidad con los medios hegemónicos contra las voces disidentes del país. Los elementos presentes en *#Luz132* construyen un testimonio sobre la vida histórica desde una visión alternativa a la mostrada en televisión: una contrahistoria.

El video de *#Luz132* presentó imágenes de diversos períodos históricos del país caracterizados por un ejercicio violento del poder político y la violación a los derechos fundamentales de los mexicanos. Criticó la manipulación de la información de la empresa *Televisa* en momentos cruciales del México moderno, dio paso a una reflexión sobre el tratamiento de la información en los medios y sobre los intereses políticos y económicos a los que obedecen, e invitó a trascender, mediante la acción, con la búsqueda de fuentes alternas de información y la toma de las calles en protesta. La importancia de este video es que, en la coyuntura polí-

tica en la que surgió, puso en entredicho las relaciones del candidato del PRI con la televisora más importante del país en su lucha por ganar la elección presidencial.

#Luz132 resumió el contenido ideológico del movimiento. El evento en donde fue proyectado, su difusión por las redes sociales y las marchas representadas en la pantalla, mostraron un ejercicio de participación de la ciudadanía cuyo imaginario político trascendió el terreno de la representación y se ancló en la acción política directa en una retroalimentación constante. La aparición de #Luz132 y sus circunstancias significaron una lucha política contra el poder hegemónico y los poderes fácticos, una lucha por el respeto a la libertad de expresión, por unos medios que garanticen información fidedigna a la ciudadanía, y un paso en la democratización del sistema de medios para la búsqueda de la formación de sociedades más justas.

Si bien Peña Nieto llegó a la presidencia y el movimiento fue sofocado por el poder político y los poderes fácticos, #YoSoy132 alcanzó grandes logros. En el contexto de la elección modificó las estrategias políticas de partidos, de algunos medios y del gobierno de turno, empoderó a la sociedad civil y dio voz a varios sectores de la población. La aparición de #YoSoy132 marcó a una generación de jóvenes que se involucraron en los asuntos públicos, plantearon otras formas innovadoras de participación colectiva que son distintas a los canales oficiales de participación y revitalizaron el ejercicio político de la contienda electoral de 2012 para transformar las condiciones de un país en crisis de identidad y de gobernabilidad.

A casi diez años de su aparición, puede decirse que, si bien es cierto que los esfuerzos del movimiento #YoSoy132 fueron incapaces de vencer a los poderes fácticos y a las artimañas políticas del PRI, crearon un precedente en

la forma de vivir la política. En 2018 se dio la alternancia en el poder político pues, por primera vez en la historia de México, llegó un candidato de izquierda a la presidencia. Asimismo, los movimientos feministas y de redes de apoyo ciudadano se valen de estrategias de comunicación impulsadas por el movimiento y estudiantes que lo conformaron son ahora parte de la vida política del país pues se han integrado a diferentes instituciones que trabajan sobre los derechos humanos y el derecho a la información. Por su parte, las redes sociales siguen siendo una forma de presión política que ha obligado a los medios a modificar su agenda y a los políticos a conducirse con mayor cautela, pues se encuentran expuestos al escrutinio público del que difícilmente pueden salir bien librados.

Bibliografía

- Ackerman, John. «Introducción», *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. Coordinación de John Ackerman. México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- Cárdenas, Jaime. «Cinco propuestas en materia electoral», *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. Coordinación de John Ackerman. México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- Corral, Javier. «Propaganda gubernamental y el artículo 134 constitucional», *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. Coordinación de John Ackerman. México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- Espinosa, Ilia. *Cine, video y representación del poder político en el México contemporáneo*. México: UNAM, 2016.
- Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*, trad., Rafael de España. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1995.
- La Baldrich TV, *La hora de los hornos- Documental completo- Cine Liberación*, video en YouTube, 4:03:06, acceso el 8 de septiembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=z2HRWWyQ-kY>
- Luna, Issa. «El boom de los spots en México: ¿qué voto promueven?», *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. Coordinación de John Ackerman. México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- Marco imposición, «#Luz132. Fiesta de la Verdad», video en YouTube, 4:31, acceso el 8 de septiembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=mXDw79w1q-A>

- Milenio, «Puñado de jóvenes fue intolerante en la Ibero con Peña Nieto: PRI», video en YouTube, 7:22, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=AaVBzWN1oIM>
- MundoOleAE, #Luz132, video en YouTube, 4:28, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=B6GhGOMbaMk>
- Núñez Albarrán, Ernesto. *Crónica de un sexenio fallido. La tragedia del Calderonismo*. México: Random House Mondadori, 2012.
- Olivares, Enrique. *El neopresidencialismo mexicano y Enrique Peña Nieto*. México: Plaza y Valdés, 2011.
- R3CR30, 131 Alumnos de la Ibero responden, video en YouTube, 10:59, acceso el 4 de enero de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=P7XbocXsFkI&t=1s>
- Reyes, Ezequiel. «El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron». *#Nuevas Realidades Video Políticas. La guerra comunicativa de las imágenes: entre la manipulación y la conciencia crítica*. México, 2014.
- Reyes, Ezequiel. «Artistas Aliados y el Frente Autónomo Audiovisual (Video y producción de imágenes durante #YoSoy132). “El video 131 y los 132 mil videos que le siguieron”». *#RVP Realidades Video Políticas: activismo y emancipación de a imagen red*. Eeditado por Jorge Ortiz Leroux, Iker Fidalgo Alday, Olar Zapata y Hernan E. Bula. México: UAM, 2017.
- Rivera, Raúl, «De la red a las calles: #Yosoy132 y la búsqueda de un imaginario político alternativo». *Argumentos* 27, n.º 75 (2014): 59–76.
- Rovira, Guiomar, «El #Yo soy 132 mexicano: la aparición inesperada de una red activista». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, n.º105 (2014): 47–66.
- Tortolero, Francisco y Arroyo, Isabelle, «Observación al Consejo General del Instituto Federal Electoral. Proceso electoral 2008–2009», *Elecciones 2012: en busca de equidad y legalidad*. Coordinación de John Ackerman. México: UNAM, Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.

- Trejo, Raúl, «Televisa: viejas prácticas, nuevo entorno», *Nueva Sociedad*, n.º 249 (2014). Disponible en: <https://nuso.org/articulo/televisa-viejas-practicas-nuevo-entorno/>
- Tuckman, Jo. *México, democracia interrumpida*. México: Random House Mondadori, 2013.
- Welp, Yanina, «Cuando todo lo sólido se desvanece en Twitter. Análisis del movimiento social #YoSoy132 (Méjico 2012)». En *PosData* 20 n.º2 (2016): 417-439.

Contravisualidades indígenas, descoloniales y rurales

¿Qué puede el audiovisual militante indígena?

Un análisis de la video-instalación *Cámara de Seguridad*

(Naine Terena y Téo Miranda 2013-2017)¹

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos

Universidade Federal de São Paulo, Brasil

La primera imagen que vemos, después de los créditos de la video-instalación *Cámara de Seguridad*, es un plano aproximado de un grupo de policías de la Cámara Legislativa del Brasil. De este cuadro se destacan dos policías, uno afrobrasileño de gafas en el centro, y otro de raza blanca con los brazos cruzados en uno de los extremos del cuadro. Opuesto al hombre blanco, casi fuera del plano, una cabeza con un tocado indígena. Es una imagen emblemática muy bien escogida por los realizadores para empezar el video. En este plano aparecen las tres razas que, en casi todos los libros de historia, se considera que fueron las que formaron el pueblo brasileño.

1 Este artículo no hace uso de los apartados utilizados internacionalmente – Introducción, desarrollo y conclusión” por una opción de política editorial. Además de ser contraria a la uniformización de los escritos, me pareció necesario analizar de manera inmanente el audiovisual estudiado, principalmente porque se trata de una obra de militancia indígena, que requiere un cuidado aparte. A pesar de que el audiovisual es una tecnología occidental, no podemos simplemente aplicar un análisis tradicional a esta obra. Uno de los cuidados, por ejemplo, es justamente partir de las imágenes y audio que *Cámara de Seguridad* nos ofrece.

Durante mucho tiempo las relaciones raciales fueron pregonadas como parte del mestizaje que habría sido realizado de manera pacífica en Brasil. La famosa «democracia racial» que se decía ser bien diferente de los otros países. Si en el pasado las personas creían en ella, hoy no se puede defenderla más. No es un problema solamente del presente, pues los serios problemas raciales en el Brasil tienen una larga historia, que comienza en 1500. La tal «democracia racial» oculta el hecho de que, entre otras cosas, desde la instauración de la República, en 1889, se elaboraron políticas que tenían el objetivo de «blanquear» al pueblo brasileño. Estas políticas ejercían prácticas de supresión física de los afrobrasileños y de los amerindios por medio del carcelaje o del asesinato. Otra medida adoptada fue la apertura para la migración de pueblos europeos: italianos, alemanes, españoles, entre otros. Es verdad que lo que era evidente no podría callarse u ocultarse, y luego se vio, en varias obras artísticas, desde el siglo XVIII, que la tan mentada mezcla de razas produjo imágenes del Brasil contradictorias y violentas. Según Antônio Cândido de Mello e Souza², esto era evidente en las esculturas de Aleijadinho, en los libros de Euclides da Cunha, de Joaquim Maria Machado de Assis, de Graciliano Ramos, de João Guimarães Rosa, etc. En esta historia horripilante del Brasil, curiosamente, se destacó, en la pintura y en la literatura, la exclusión solo de la gente negra, pues se defendió que los brasileños tenían sangre europea e indígena.

Sin embargo, este último personaje aparece como ancestral mítico³, o sea, alguien «irremediablemente del pasado, como si ya no existieran indios en la sociedad brasile-

2 Antônio Cândido de Mello e Souza, «*Nature, élément et trajectoire de la culture brésilienne*», en *Columbianum: terzo mundo e comunità Mondiale* (Milán, Editore Marzoratti, 1967), 215.

3 Yanet Aguilera, «*Le Congrès Columbianum*», en *Cinémas d'amérique latine* No 24. (Toulouse, 2016) 36. www.cinelatino.com.fr. (Consultado 03/07/2020)

  a»⁴. Exclusión aún más perversa y enga  nosa porque permitía invadir los territorios indigenas como si fueran tierras desocupadas.

Como se puede ver en la descripción de la primera imagen, *Cámara de Seguridad* parece dialogar, de manera bastante irónica, con esta literatura: la cabeza adornada con el tocado, de espaldas para el público y casi fuera del cuadro, sugiere que este personaje es casi un fantasma. Refuerza esta impresión el hecho de que la cámara se mueve para la derecha y muestra que hay más policías de lo que se veía antes. Pero la impresión dura muy poco, porque luego, enseguida, la cámara vuelve, en un movimiento de zigzag, para detenerse en una mujer indigena que está interpelando a los policías. Ella viste pantalones azules y saco negro, atuendo occidental que no nos impide reconocerla como indigena. En estos momentos, el sonido es directo y escuchamos mal algunas voces, de modo que son las imágenes las que nos dirán lo que está sucediendo. La introducción de la mujer, que se posiciona firmemente delante del pelotón de agentes represivos del Estado, me dice que, a pesar de los innumerables genocidios, los indigenas están vivos y peleando. Estas imágenes muestran aún la desproporción enorme entre los brasileños occidentalizados y los indigenas: dos contra una multitud. Esta profunda desigualdad de fuerzas, que simboliza casi toda la lucha contemporánea de los indigenas en América Latina, destaca aún más la potente resistencia que estos pueblos construyeron desde la invasión de los europeos.

Estas imágenes fueron grabadas en octubre de 2015, cuando varios pueblos indigenas se manifestaban contra la enmienda constitucional PEC 215. La APIB (Articulación de los Pueblos Indigenas del Brasil) organizó esta protesta. No hay duda del porqué *Cámara de Seguridad* comienza con estos pri-

4 Aguilera, Toulouse, 37.

meros planos. El Proyecto de Ley de Enmienda Constitucional 215 «apenas» dejaba en manos de los gamonales, que son mayoría en el Congreso Nacional, la decisión final sobre la demarcación de las tierras indígenas, de los territorios «qui-lombolas» (comunidades formadas por afrobrasileños) y de las unidades territoriales de conservación. Lo que ciertamente acabaría con las reivindicaciones territoriales indígenas, qui-lombolas y con los bosques que aún sobraron en el Brasil. O sea, se trata de una lucha fundamental para la sobrevivencia de estos pueblos y del propio país.

La secuencia que sigue a esas primeras imágenes divide la pantalla en cuatro cuadrados. En el primero, vemos aún a la mujer indígena y el contingente policial. En el segundo, una persona filma con un celular carros entrando en el edificio del Congreso Nacional. En el tercero, varias mujeres, hombres y niños, danzando, se distancian de la cámara, entrando en la aldea Yudjá (conocidos como juruna, son una etnia que habita un territorio del bajo Xingú)⁵. Y el último cuadrado muestra a militantes indígenas corriendo en una parte de la Explanada de los Ministerios de Brasilia; se supone que huyen de la persecución de la policía del Congreso. Estos planos son filmados por una cámara en la mano, trémula, porque la persona que la carga está corriendo o caminando rápidamente.

Después de algunos momentos, las imágenes del tercer cuadrado cambian y vemos a un grupo grande de indígenas de la aldea Yudjá aproximándose a la cámara; están bailando. Repentinamente, otros cuadros cambian y ahora los cuatro muestran lugares diferentes de la Explanada de los Ministerios de Brasilia, con grupos de indígenas efectuando varias acciones

5 El Parque Indígena do Xingú (PIX) fue creado en 1961, en el estado brasileño de Mato Grosso do Sul para albergar 14 pueblos, algunos que ya habitaban estas tierras y otros que perdieron sus territorios y fueron transportados a este local. Más información en Instituto Iepé (2011):

https://institutoiepe.org.br/2011/02/qaprendi-alguma-coisa-para-levar-para-minha-aldeiaq-relatos-de-representantes-indigenas-do-amapa-sobre-viajem-de-intercambio-ao-xingu/?gclid=Cj0KCQjwytOEbhD5ARIsANnRjVjMcknsMM-vfjVoBIfAjaCaNAodA008QPK9rCl5GJNdX56j9nfHoj8AaAmBJEALw_wcB

de la protesta contra la PEC 215. En los cuadrados superiores, la cámara está relativamente estética. En el primero, se filma a algunos indigenas intentando hacer una pequeña hoguera en la acera de cemento —  un pequeño ritual?—, mientras que en el segundo, se filma la entrada del edificio del Congreso Nacional, en la cual cuatro indigenas van hacia el fondo del cuadro, aproximándose a la entrada del edificio, para volver corriendo inmediatamente después. En los cuadrados inferiores, al contrario, el movimiento es intenso porque son imágenes grabadas con la máquina en la mano de una persona que está corriendo o caminando deprisa, como ya se había mencionado.

La división de la pantalla con el cambio de imágenes en los cuadrados nos hace pensar en las salas de control de las instituciones de vigilancia, estatales o privadas. Estas pantallas reproducen varias imágenes captadas por las cámaras que hoy están esparcidas en las calles de varias ciudades del mundo. La diferencia entre este video y las imágenes de los centros de control es la cámara en la mano que torna el movimiento muy intenso, principalmente en los cuadros inferiores. Las imágenes son muy movidas por ese cuerpo móvil que carga la cámara y que nos retira del lugar en que se establece una mirada omnipresente. La visión que pretende verlo todo es uno de los elementos principales de los espacios de control institucionales, como Foucault nos ense  n  ⁶. Es como si el video entrase furtivamente en estos lugares, al reproducir sus formas, para luego ejecutar pequeñas implosiones en la vigilancia de ese superojo.

La cámara en la mano de Naine Terena y Teo Miranda, en su urgencia acelerada por captar lo que estaba sucediendo, crea planos que provocan una especie de mareo. Esta sensación se aviva también porque la imagen movida se multiplica en por lo menos uno de los otros cuadrados. El vértigo incita el malestar físico, recordándonos que no somos apenas mi-

⁶ Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da pris  o*. (São Paulo: Editora Vozes, 2014)

rada, que hay un cuerpo que está siendo instigado. Junto con la molestia que produce en el espectador —que fue tradicionalmente transformado ilusoriamente en una especie de superojo cómodamente instalado—, el espacio urbano también se transforma. Las calles no son más áreas neutras rigurosamente cuadriculadas para facilitar la vigilancia. Los cuerpos que circulan tampoco son los habituales: la conciencia de que están siendo vigilados y que los disciplina desaparece. La ciudad vuelve nuevamente a ser un lugar de enfrentamiento, dejando visible toda la paranoia y violencia intencional de los poderes oficiales. Así, como en gran parte de los documentales que son filmados en el calor de la protesta, esta video-instalación es una recuperación, en imagen y audio, del espacio público y de la propia ciudad que las cámaras de vigilancia nos habían robado.

Gilles Deleuze sostiene que «los medios de comunicación tengan muchos recursos y vocaciones para captar un acontecimiento. Primero, ellos muestran con frecuencia el comienzo y el fin, al contrario de un acontecimiento que, incluso breve e incluso instantáneo, se prolonga»⁷. De cierta forma, podemos pensar que, al contrario de un reportaje, el cine/video comprometido, hecho en el calor de la militancia, busca filmar un acontecimiento, aquel que en su instantaneidad se dilata. En América Latina tenemos muchas imágenes que cumplen esta tarea.

Cámara de Seguridad exhibe también fotografías móviles de esta especie, que incluso van más allá del *moment prégnant*, del cual hablaba Henri Cartier-Bresson⁸. Dos secuencias del video me dejaron perpleja, a tal punto, que nos hicieron pensar cómo el embate habitual de las protestas —de un lado los militantes y del otro la policía o el ejército— nos hace olvidar,

7 Gilles Deleuze, *Conversações* (Rio de Janeiro: Editora 34, 1992), 198.

8 Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* (New York: Editora Verve and Simon and Schuster, 1952).

como nos muestra la película *El Coraje del Pueblo*, 1971, de Jorge Sanjinés, que el enemigo principal es otro.

La primera que voy a analizar es una larga secuencia que fue filmada el 25 de abril de 2017, cuando un número expresivo de personas, de varios pueblos indigenas, participaba del *Acampamento Terra Livre* 2017. Según la Agencia Brasil fueron 3000 asistentes, la APIB afirma que fueron 4000 y la policía que fueron 2000. Este evento es una movilización nacional que reivindica el respeto a los derechos indigenas: demarcación de tierras, combate al avance de la minería, fortalecimiento de los \'rganos de política indigenista, Funai, la Secretaría Especial de Salud indigena, etc. En la protesta se organizó una expresiva *performance*, en la cual los indigenas dejaron 200 ataúdes negros, algunos en el césped y otros en el lago en el Palacio del Congreso Nacional. Obviamente que una *performance* como la que estaba haciendo la APIB — arrojar ataúdes delante del Congreso— no era nada digerible, hasta para el estómago de aveSTRUZ de nuestras elites. El video muestra muchas imágenes de este acontecimiento, tejiendo de manera contundente su significado: el terrible genocidio que se cometí y que se sigue cometiendo de los pueblos indigenas en el Brasil y en América Latina (Estados Unidos y Canadá también ejecutaron y ejecutan este acto terrible).

La secuencia comentada de *Cámara de Seguridad* empieza con la imagen del mayor Luís Ramos de la Policia Legislativa Brasileña siendo entrevistado por varios periodistas. Este policia parece ser uno de los que comandaban la represión contra los indigenas que estaban protestando del *Acampamento Terra Livre*, y puede ser que también sea apenas un asesor de prensa de la institución. No escuchamos muy bien lo que ellos dicen, pero inferimos que se trata de una explicación que justifica la violencia y el caos instaurado en la manifestación, que el video ya mostró abundantemente. El hecho de que, orgullosamente, lleve en las manos un montón de flechas,

que suponemos que eran de algunos indígenas y que él las confiscó, nos permite también hacer esta inferencia.

La cámara acompaña al mayor cuando se despide de los hombres de prensa y lo sigue hasta que se encuentra con el señor Daran, cacique de los guaraní de São Paulo y coordinador de la APIB. En el plano, el cacique y el policía están separados por las flechas que ostensivamente carga el mayor, y están rodeados por un pequeño grupo de periodistas. El cacique está con un atuendo indígena: tocado, collares, el rostro pintado de rojo y negro, el cuerpo también pintado con los mismos colores y motivos gráficos; lo vemos en plano medio. Este es el único momento del video en que escuchamos y entendemos muy bien lo que se está diciendo. Reproduzco una parte del diálogo entre estos señores:

Mayor: Lo que queremos es que se establezca una distancia para que no haya tal acoso...⁹.

Cacique: Lo que acordamos cuando llegamos allí, con el comandante que estaba allí, a la izquierda. Hablé con él: vamos hacer un acto pacífico, arrojaremos los ataúdes y luego los sacaremos. Y cuando estábamos soltando los ataúdes, vino un policía y atacó un indio. Ahí comenzó la confusión. Porque no somos nosotros los que hacemos el lío, es el propio policía... ¿Están ustedes viendo el escenario? El escenario está terrible ¿Y para quién se va poner peor...?¹⁰.

Así, *Cámara de Seguridad* refriega en la cara del público un hecho que todo el mundo sabe, pero que hasta ahora los me-

9 Diálogo en el idioma original: *O que a gente quer é que haja uma distância para que não haja essa fustigaçāo...*

10 Diálogo en el idioma original: *O que a gente combinou, quando a gente chegasse ali, com o comandante que esta ali, à esquerda. E eu conversei com ele, vamos fazer o ato pacífico, soltar os caixões na água e depois vamos ter que tirar. E aí quando estávamos soltando os caixões veio um policial e ai agrediu um índio e ai começou a confusão. Porque não é nós que arma a confusão, é o próprio policial... vocês estão vendo o cenário e o cenário está terrível, e vai ficar pior para quem?*

dios de comunicación fingen que no sucede¹¹. En las protestas son los agentes «del orden» los que generalmente provocan el caos. La escenita llega a ser ridícula e irritante. Un mayor afrobrasileño con su trofeo en las manos, un pu  nado de flechas, nos recuerda cómo nuestras el  ites blanqueadas entendieron rapidísimo que colocar al negro contra el indio los indulta de las barbaridades que comet  n. Como se pue-
de ver, la relación entre las «tres razas» es aún motivo de construcción de imaginarios en disputa en el Brasil.

La otra secuencia que analizo representa otro momento del mismo evento: los intentos de los indigenas de entrar en el Congreso Nacional. En el video, esta secuencia precede a la que analizamos antes. En el final de la anterior, vemos las imágenes del acontecimiento —un grupo de mujeres y hombres indigenas aproximándose de la entrada del edificio— en el cuarto cuadrado de una pantalla que muestra cuatro momentos de acción de los indigenas en la protesta. En seguida, vemos la aproximación de los indigenas de la entrada del Congreso Nacional en un plano general que ocupa toda la pantalla. En cierto momento de la acción, vemos, al fondo, un chorro de gas lacrimog  eno que un policía arroja contra los manifestantes. Inmediatamente después, los policías salen y persiguen a los indigenas. El sonido grabado en directo nos hace escuchar los gritos de guerra de los manifestantes, las toses provocadas por el gas y los pasos corriendo en el intento de escapar de la persecución. Varios planos nebulosos y fragmentados muestran cómo la persona que carga con la cámara también est  a huyendo. Hasta este momento, estamos viendo imágenes familiares de la violencia policial. Lo que sorprende es que, de repente, se encuadra un policía corriendo con un

11 En la Agencia Brasil se atribuye el inicio de la violencia a los indigenas que, según este organo de prensa, intentaron entrar en el edificio del Congreso a la fuerza (25 de abril de 2017). Estas narrativas parciales, de medias verdades, son normales en los medios de comunicación hegemónicos.

aerosol de gas lacrimógeno en una mano y un revólver en la otra. El oficial para y arroja un gran chorro de gas. Se pasman, no hay nadie que pueda ser agredido por el éter dañino. Nunca había visto cómo los «guardianes del orden», cuando ejecutan estas acciones, están completamente enloquecidos. Es como si la disciplina a la que son sometidos para enfrentar esos acontecimientos los llevara a atacar inconscientemente y en cualquier circunstancia. Como el adiestramiento del animal en *Perro Blanco*, 1982, de Samuel Füller.

Ya sabemos, como mostró Giorgio Agamben, en *El Homo Sacer*¹², que en el espacio jurídico y político contemporáneo, la relación entre el soberano y el súbdito, se traduce en estar dentro y fuera de la ley. Sabemos también que el soberano, al constituir el espacio político y jurídico y ejercer el poder, no se queda preso en él, confirmando que la regla o la ley vive de la excepción. En contrapartida, el súbdito, el *homo sacer*, no es contemplado por el espacio jurídico y político, no tiene usufructo del ordenamiento social, pero al mismo tiempo está encuadrado por él, tornándose simple vida desnuda o vida que se puede matar, sometido completamente al poder estatal (...) Sabemos aún que el Estado-Nación no es el Estado de derechos que la teoría política clásica defendía.¹³

Y, sabemos más aún que, entre todos nosotros, los pueblos indígenas y los afro-americanos son los primeros *homo sacer* en morir. Lo que no sabíamos, aunque lo sospechábamos, es que los agentes del poder soberano precisaban ser, en primer lugar, enloquecidos, para poder después ejecutar

12 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I* (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014)

13 Aguilera, 39-40.

el servicio exigido por un sueldo nada espectacular que no vale mencionar.

Es increíble cómo el cineasta/videasta-militante pue-
de captar estos momentos tan preciosos que nos hacen
entender lo que se juega en una militancia. Naine es una
terena¹⁴ que, junto con su compa  nero Teo Miranda, se pre-
ocupó en filmar diversas manifestaciones de las luchas de
los pueblos indigenas.

En el Brasil, son pocas las obras audiovisuales indigenas que se colocan abiertamente como un trabajo de militancia po-
lítica. Como vimos, es el caso de la video-instalación, *Cámara de Seguridad*, realizada por Naine Terena y T  o Miranda, en
2017. Sin embargo, esta escasez es del audiovisual y no de la
militancia de los pueblos indigenas localizados en el Brasil. Las
luchas políticas indigenas son constantes en este país desde el
tiempo de la colonización. Como afirman Ailton Krenank y So-
nia Guajajar  , en la serie *Guerras do Brasil*, realizada en 2018 por
Luiz Bolognesi y transmitida por Netflix, las naciones indigenas
están en guerra, sin tregua, desde la invaci  n de Abya Yala por
los europeos hasta el presente. Esta situación nos impone una
pregunta:   cu  l sería el significado de un audiovisual militante
indigena, ya que los pueblos originarios enfrentan esta guerra
sin cuartel? En primer lugar, como ya se mostró, *Cámara de Se-
guridad* cumple con lo que se espera del trabajo audiovisual: nos
permite una reflexión cultural e histórica de pueblos en lucha, al
ofrecernos momentos fundamentales que nos hacen pensar sobre
la potencia de este trabajo con relación a la militancia que resis-
te por un larguísimo tiempo. Por otro lado, como sabemos poco
de las historias de resistencia indigena en América Latina, el rol
desempe  nado, entre varios otros, sería, tal vez, el de iniciar una
memoria audiovisual sobre estos enfrentamientos constantes a

¹⁴ Los terena son una de las etnias más numerosas del Brasil que viven en Mato Grosso do Sul <https://cpisp.org.br/indios-em-sao-paulo/povos-indigenas/terena/>

los que son sometidas estas comunidades. Otro punto se refiere a la figura de la artista terena. Hoy, en Brasil, el liderazgo indígena ocupa un lugar destacado en los espacios comunicativos. Davi Kopenawa Yanomami y Ailton Krenak son muy conocidos del público brasileño. La propia Naine Terena fue la primera indígena que realizó y curó la primera exposición de arte indígena, *Vexoa: Nosotros sabemos* (2020–2021), en la Pinacoteca de São Paulo, que consta entre los museos más importantes del Brasil. Esta exposición es divulgada por la Pinacoteca como «un marco de representatividad». Mejor tarde que nunca. Lamentable resulta que esta importante institución, que se dedica al arte brasileño, haya incorporado a su acervo obras contemporáneas de artistas indígenas apenas en 2019. De modo que podemos pensar el audiovisual militante como un instrumento, entre otros, que sirve para conocer una memoria ocultada a la vez que nos obliga a reflexionar sobre lo que fue por mucho tiempo silenciado y ocultado. Los jóvenes liderazgos indígenas, con el apoyo de los «más viejos», están ocupando la escena en varios países de América Latina. En Brasil esto es muy evidente. En las actuales circunstancias trágicas del mundo parece que muchos necesitan ver y escuchar lo que están pensando y haciendo los pueblos originarios. Como comenta Eduardo Viveiros de Castro (2017):

...nosotros, los otros, también precisamos de ayuda, y del ejemplo, de los indios, de sus tácticas de guerrilla simbólica, jurídica, mediática, contra el Aparato de Captura del Estado-nación. Un Estado que está llevando hasta las últimas consecuencias su proyecto de destrucción del territorio que reivindica como suyo. Pero la tierra es de los pueblos.¹⁵

Si es así, escuchemos, veamos e aprendamos con Naine Terena, su compañero y con las imágenes que captó de diversos momentos de la lucha de los pueblos indígenas.

¹⁵ Eduardo Viveiros de Castro, «Involuntários da Pátria: elogio do subdesenvolvimento», en *Cadernos de Leitura No 65*. (Belo Horizonte: Editora Chão de Feira, 2017) 8.

Cámara de Seguridad dura 15 minutos y 59 segundos y fue pensada como una instalación que se proyectaba en *looping* durante todo el día. Su estreno fue en 2017, en el espacio expositivo del Servicio Social del Comercio, de Cuiab  , Mato Grosso, Brasil. Fue también exhibido en el encuentro del 5.   Cocaal (Coloquio de Cine y Arte de América Latina), en 2017, en São Paulo. La obra junta siete momentos de lucha que varias naciones indigenas emprendieron en el período de 2013 a 2017. Las secuencias que analizamos, en parte, congrega imágenes de la manifestación contra la PEC 215 y aquellas del *Acampamento Terra Livre 2017*. Estos dos acontecimientos son los que más aparecen en *Cámara de Seguridad*, principalmente el \'último que, además de estar muy presente en los primeros 9 minutos, es retomado en los \'últimos tres minutos y medio.

Los otros eventos aparecen en el trecho que va de 9:20 a 11:20 minutos. A pesar de su breve duración, estos acontecimientos son significativos. En estos momentos, con la pantalla dividida en cuatro cuadrados, vemos acontecimientos de lugares diferentes: en el primero y el tercero, se muestran las dos retomadas terena¹⁶. No fue posible conseguir informaciones para identificarlas exactamente. Naine Terena solo me informó, por medio de un correo electrónico el 27 de abril de 2021, que se trataba de las retomadas de 2013 y 2014, en las haciendas Cristalina y Esperanza, ambas en Mato Grosso del Sur. En el segundo cuadrado, vemos tres chamanes cantando

16 Según el Sesai, los terenas son un pueblo indigena que habla Aruak. Actualmente están en dos estados brasileños – Mato Grosso do Sul y São Paulo. Son uno de los pueblos más numerosos del Brasil. En el censo de 2010 eran 28.845 (Sesai, 2015). Los terena en el siglo XVI ocupaban la región del Chaco Paraguayo y por causa de los blancos fueron buscando locales en los cuales consegu  n vivir sin la influencia devastadora de la colonización. No escaparon por mucho tiempo de los azotes coloniales. La guerra del Brasil con el Paraguay, llamada de Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay contra el Paraguay), obligó a los terena a luchar para poder defender sus territorios. Estas comunidades acabaron por ocupar pequeños lugares porque los gamonales robaron la mayor parte de su territorio. Muchos de ellos tuvieron que vivir en situación de esclavitud en las haciendas que brotaron en la región. Otros consiguieron sobrevivir en las bordas de los territorios ocupados por los blancos y mestizos brasileños y conservaron núcleos familiares irreductibles a la colonización. Comissão Pro ´ ndio (1984) en <https://cpisp.org.br/indios-em-sao-paulo/povos-indigenas/terena/>.

y tocando maraca, supongo (no tengo la información exacta), que se trata de una actividad de los guaraní-kayowá, realizada en el municipio de Caarapó, de Mato Grosso del Sur (sin fecha). En el cuarto cuadrado, vemos el patio de la aldea Yudjá con diferentes imágenes de juruna bailando. Estos cuatro cuadrados nos informan sobre algunos de los modos de la militancia indígena. En la recuperación tenemos el modo de militancia que conocemos, que ya apareció en las imágenes analizadas de la PEC 215 y de las del *Acampamento Terra Livre 2017*: acciones de ocupación. En los cuadrados en que vemos a los chamanes guaraní-kayowá y las danzas juruna tenemos otro tipo de militancia, que podría denominarlas, como lo hizo Eduardo Viveiros de Castro (2017), como una militancia «política-metafísica».

Los acontecimientos de la recuperación son relativamente desconocidos porque pocos son reportados por los grandes medios de comunicación, como gran parte de las violencias (muertes, robos de tierra, estupros, etc.) cometidas por terratenientes y por el Estado brasileño. En general, estas violencias son relatadas por la prensa local (escrita y de internet) en pequeños informes bien tendenciosos contra los indígenas. De modo que el video tiene un valor documental inestimable. Por cierto, «la violencia contra los pueblos indígenas en el Brasil constituye una práctica estatal (colonial y nacional) que se repite constantemente», de acuerdo con Iára Quelho de Castro y Vera Lúcia Ferreira Vargas¹⁷.

17 Martha Priscylla Monteiro Joca Marins y Luciana Nogueira Nóbrega. *Entre Retomadas e auto-demarcações – Lutas indígenas por recursos naturais, territórios e direitos no Brasil* (2020), 98.

<https://www.unifor.br/documents/392178/3101527/GT1+Martha+Priscylla+Monteiro+e+Luciana+Nogueira+Nóbrega.pdf/ae41251c-645e-0815-285f-e97ae92276ed#:~:text=As%20retomadas%20entre%20os%20Tapeba,de%20demarca%C3%A7%C3%A3o%20da%20Terra%20Ind%C3%ADgena. Consultado 04/20/2020>

En *Cámara de Seguridad*, en el primer cuadrado de la pantalla dividida, acompañamos a una multitud alrededor de un ataúd forrado con la bandera de Brasil. Escuchamos a varias personas llorando y lamentándose. En el tercer cuadrado también vemos muchas personas que se lamentan y, en el suelo, un plástico negro que parece cubrir un cuerpo. Hay una edición en cada cuadrado, el ´ngulo y la posición de la cámara cambian, así como las personas que est  n alrededor de los cadáveres. Curiosamente, en cierto momento, en el tercer cuadrado vemos dos soldados y un indigena uniformizado (no sólo que el uniforme representa, pero comprendo que se trata de una persona que ocupa un puesto oficial, tal vez de la Fundación Nacional del Indio o Funai). La retomada es un modo de lucha que fue utilizado por muchas etnias debido a que las demarcaciones de sus tierras demoran mucho tiempo a concretizarse¹⁸ y también porque sufren violaciones practicadas por hacendados y mineros que invaden las tierras indigenas ya demarcadas por la Unión¹⁹. Para Martha Priscylla Monteiro Joca Martins y Luciana Nogueira N  brega²⁰, la retomada es una reocupación de las tierras de las que fueron expulsados los pueblos originarios o es la demarcación hecha por los propios indigenas. Esta estratagema de lucha es practicada desde la década de 1980 y se ha intensificado porque las violaciones están aumentando, amenazando los territorios y el propio estilo de vida de los pueblos indigenas, como es comunicado por la prensa casi semanalmente. La intensidad de las violaciones es tal que hasta la prensa hegemónica se ha visto obligada a

18 La demora es una práctica política consciente contra los pueblos indigenas que no cumple la ley, pues el artículo 65.^o de la ley n.^o 6001/1973 declara que el Poder Ejecutivo tendrá cinco años de plazo para la demarcación de las tierras indigenas aún no demarcadas. Hasta hoy varios pueblos indigenas siguen esperando que esto suceda.

19 Según Manuela Carneiro da Cunha (1992), la originalidad de los derechos territoriales de los indios se fundamentan en la tesis del *indigenato*, un derecho anterior a los derechos reconocidos por el sistema jurídico nacional (En Martins y Nóbrega, s.f.).

20 Monteiro y Nóbrega, 97.

reportar, aunque de manera indirecta. Los grandes incendios criminales de la floresta amazónica ya es noticia mundial.

La recuperación de tierra por los indígenas que están en Mato Grosso del Sur son muy conocidas porque generaron muchos asesinatos. Viveiros de Castro²¹ afirmó que los indios que habitan Mato Grosso del Sur «viven en una especie de Franja de Gaza Brasileña» (12.ª FLIP 2014). Reproduciendo datos del CIMI (Consejo Indigenista Misionero), la organización Pueblos Indígenas en el Brasil afirma que, de 2003 a 2016, fueron asesinados 1009 indígenas. De este número aterrizzador, 444 indígenas asesinados son de Mato Grosso del Sur, es decir, 60 % de las muertes. Los terena y los guaraní-kaiowá son los más afectados en esta región. En junio de 2011, un autobús con 35 estudiantes terena fue incendiado por un cóctel molotov y muchos sufrieron quemaduras graves²². En 2013, el líder terena Oziel Gabriel fue muerto en la reintegración de las tierras de la hacienda Buriti. En la *Carta Capital* del 20 de octubre de 2016 leemos:

De acuerdo con el MPF, Oziel fue muerto por munición 9 mm (...) de uso exclusivo de la Policía Federal. Él estaba (...) a 100 metros de distancia de los policías (...) No era una amenaza para los policías militares y federales que estaban en la acción.

No encontré informaciones de asesinatos en la región de las haciendas Cristalina y Esperanza, en los años 2013 y 2014. La falta de noticias sobre estas muertes es muy común. De modo que no encontrar en los medios de comunicación estas informaciones no indica que los asesinatos no sucedieron. De cualquier forma, Oziel Gabriel podría ser uno de los asesi-

21 Viveiros de Castro, 2014,

22 Lenir Gomes Ximenez, *A retomada terena em Matogrosso do Sul: oscilação pendular entre os tempos e espaços da acomodação em reservas, promoção da invisibilidade étnica e despertar guerreiro*. Tese de doutorado na (Goiânia, Editora, UFGD, 2017) 6.

<https://www.pphufgd.com/wp-content/uploads/2019/03/Lenir-Gomes-Ximenes.pdf> Consultado 04/03/2020

nados por los que los terena están llorando en el video. El número escandaloso de asesinatos en la región de Dourados, en Mato Grosso del Sur, nos muestra que debemos considerar, además de la violencia del Estado y de los gamonales, la intensidad de la lucha de los terena y guaraní-kaiow  , que innumerables veces fueron obligados a abandonar las tierras que ocuparon e incontables veces volvieron a ocuparlas. Son un ejemplo de la persistencia de la lucha por sobrevivir y mantener sus territorios, a pesar del desequilibrio absoluto —en fuerza económica, cantidad de personas y números de armas— entre ellos y sus asesinos —el Estado brasileño, los hacendados y sus milicias fuertemente armadas—.

La militancia político-met  f  sica en *Cámara de Seguridad* aparece ya en la segunda secuencia, atraviesa todo el video y se intensifica en la parte final. La cadencia rítmica de la maraca acompaña la pulsación de las danzas rituales que vemos en esta obra. El sonido durante todo el video es captado directamente de la escena filmada, como me dijo Naine Terena. Las danzas y los cantos aparecen cuando la negociación por medio de la palabra no surte ningún efecto más (después de las respuestas violentas de la policía legislativa en la PEC 215 y del *Acampamento Terra Livre 2017*, o acompañando las muertes que se muestran en la pantalla dividida). El sonido de las maracas es lo que más se escucha en el video. Este instrumento musical de percusión, según la guajajara²³ Silmara de Fátima Cardoso, es «usado en ceremonias religiosas, guerreras, y en los ritos de curas chamánicas»²⁴ (s.f., 44). La escritora indigena comenta, citando a Claudio Zannoni y Maria Mirtes dos Santos Barros (2012): «La maraca abre las puertas del universo paralelo para que cada categoría de espíritus está

23 Según el sitio de internet, Povos Indigenas no Brasil (2014), los guajajara son el pueblo indigena más numeroso, que ocupa 10 territorios en la región del Estado de Maranhão, Brasil. <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guajajara>

24 Silmara de Fátima Cardoso (s.f.). *O Marac  a na Escola: pensamento mágico, instrumento percusivo e ritual  stico*, 44
<http://fundacaoarapora.org.br/moitara/wp-content/uploads/2016/02/O-MARAC%-C3%81-NA-ESCOLA.pdf> Consultado 03/06/2020

alerta para lo que la sociedad, por medio del chamán, quiera decir o pedirles a ellos»²⁵ (Cardoso, s.f., 45).

Para Viveiros de Castro, en general no se entiende lo que él llamó de política-metáfisica, porque no se toma en serio la presencia y la agencia de esas miríadas de entidades que llamaríamos «sobrenaturales»²⁶. Sin embargo, aún según el antropólogo brasileño, la política-metáfisica es practicada por «millares de pueblos del planeta, comenzando por los pueblos amerindios»²⁷. Esto es evidente en un video posterior, de 2021, *Insurrección y lucha (Levante e luta)*, que Naine Terena presentó en la muestra de cine indígena *Amotara: Miradas de mujeres indígenas (Olhares de mulheres indígenas)*. En esta obra, de 10 minutos, se narra y se muestra cómo los encantados (las entidades sobrenaturales) ayudaron a los indígenas, después de muchos cantos y danzas al ritmo de las maracas, a que la PEC 215 no fuera aprobada por el Congreso Nacional; una lluvia inesperada acabó con la luz eléctrica e inundó el garaje de este edificio. A pesar de que en *Cámara de Seguridad* no escuchamos la voz que narra este pedido de ayuda a los encantados y su consecuente acción, no se puede negar que la presencia constante de las maracas, de los cantos y de las danzas tienen la función de pedir ayuda a estas entidades. No se puede separar la militancia común y la político-metáfisica²⁸. El video termina con una secuencia de edición en zigzag, empezando con un grupo grande de indígenas danzando y cantando cerca de la entrada del Congreso Nacional. Esta imagen es seguida por la de un pelotón de la policía bloqueando la entrada del edificio. Y termina con el grupo de personas que cantan y danzan al ritmo de las maracas. Como dice Viveiros de Castro (2017)²⁹, después de la hecatombe a la que llegaremos por la codicia de 1 % de la población mundial, probablemente, los que sobrevivirán serán estos pueblos que están enfrentando la destrucción desde 1500. Vamos a aprender con ellos.

25 Cardoso, 45.

26 Viveiros de Castro, 2017, 2.

27 Viveiros de Castro, 2017, 2.

28 Viveiros de Castro, 2017, 10.

29 Viveiros de Castro, 2017, 12.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- Aguilera, Yanet. «Le Congr  s Columbianum», en *Cinémas d'amérique latine* No 24 (Toulouse, 2016). www.cinelatino.com.fr Consultado 03/07/2020
- Candido Mello e Souza, Antônio. «Nature, ´ l  ments et trajectoire de la culture brésilienne», en *COLUMBIANUM - Terzo Mondo e Comunità Mondiale*. (Milán: Editora Marzorati, 1967).
- Cardoso, Silmara de Fátima. *O Maracá na Escola: pensamento mágico, instrumento percusivo e ritualístico*. São Paulo, (s.f.). <http://fundacaoarapora.org.br/moitara/wp-content/uploads/2016/02/O-MARAC%C3%A1-NA-ESCOLA.pdf>
- Carta Capital, *P  licia Federal matou indigena Oziel Gabriel, conclui MPF*, (20 de octubre de 2016). <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/policia-federal-matou-indigena-oziel-gabriel-conclui-o-mpf/> Consultado 04/03/2020
- Chagas, Paulo Vitor, «Indios Protestam no Congresso Nacional, e polícia reage com gas lacrimog  neo», en *Agencia Brasil* (25 de abril de 2017) <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-04/indios-protestam-no-congresso-nacional-e-policia-reage-com-gas-lacrimogeneo>
- Deleuze, Gilles. *Conversa  es*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- Eduardo Viveiros de Castro, «Mesa 14 – Tristes trópicos», en *12^a FLIP*. Video en YouTube, 1:16:28. Acceso el 3 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=G9nmbFnDQ>
- Foucault, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. São Paulo: Editora Vozes, 2014.
- Gomes Ximenez, Lenir, *A retomada terena em Matogrosso do Sul: oscila  o pendular entre os tempos e espaços da acomodaci  o em reservas*,

promoção da invisibilidade étnica e despertar guerreiro. (2017)

<https://www.pphufgd.com/wp-content/uploads/2019/03/Le-nir-Gomes-Ximenes.pdf>

Monteiro Joca Marins, Martha Priscylla y Luciana Nogueira Nóbrega.

Entre Retomadas e auto-demarcações – Lutas indígenas por recursos naturais, territórios e direitos no Brasil (São Paulo, s.f.)

<https://www.unifor.br/documents/392178/3101527/GT1+Martha+Priscylla+Monteiro+e+Luciana+Nogueira+Nobrega.pdf/ae41251c-645e-0815-285f-e97ae92276ed#:~:text=As%20reto-madas%20entre%20os%20Tapeba,de%20demarca%C3%A7%C3%A3o%20da%20Terra%20Ind%C3%ADgena.> Consultado 04/20/2020

Naine Terena, «Vexoa: nós sabemos», en *Pinacoteca* (2021)

<https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>
<https://cpisp.org.br/indios-em-sao-paulo/povos-indigenas/terena/>

Viveiros de Castro, Eduardo. «Os involuntários da patria: elogio do subdesenvolvimento», en *Cadernos de Leitura* No 65 (2017).

https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/SI_cad65_eduardoviveiros_ok.pdf

«Si no escuchan lo vamos a gritar»¹: La politización del sujeto indígena en el documental contemporáneo argentino

Agustina Bertone

Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires/Conicet, Argentina

Así como la narrativa épica en torno a las campañas de extensión de la frontera estatal se concentró en remarcar el carácter bárbaro de los habitantes originarios, el documental etnográfico representó a los indígenas desde cierta perspectiva esencialista a partir de la identificación de prácticas y costumbres precoloniales.

Hacia finales del siglo XX, la puesta en crisis de los relatos épicos y de las grandes figuras en torno a la fundación de la nación descubrió las estrategias de silenciamiento y el violento entramado en torno a la construcción de una identidad nacional que tiene su base en ocultamientos y atropellos contra los pobladores originarios de estas tierras.

En Argentina, puede reconocerse como momento de inflexión el periodo de restitución democrática iniciado en 1983, cuando salieron a la luz los delitos perpetrados por miembros de las fuerzas de seguridad durante el periodo dictatorial

¹ Palabras de un joven mocovit extraída de: Ignacio Ragone, Juan Fernández Gebauer y Ulises de la Orden, *Chaco* (Buenos Aires: Polo Sur Cine, 2017) Online, 82 min.

accedido entre 1976 y 1983, que incluían la desaparición forzada de personas, el robo de bebés, los «vuelos de la muerte» —en los que se arrojaban personas, en muchos casos vivas, al Río de La Plata—, la tortura física, los fusilamientos, entre otras atrocidades. En este contexto, la sociedad civil comenzó a organizarse en movimientos y organizaciones en defensa de los derechos humanos. La presión social por la restauración del estado de derecho incluyó no solo a las víctimas del terrorismo de Estado, sino a movimientos indígenas organizados a partir de la década del setenta y que reconocieron en las demandas civiles un estrecho vínculo con la historia de sus pueblos. La presión conllevó a que entre 1984 y 1998, se sancionaran numerosas leyes indígenas, así como se reformaron la constitución nacional y provincial que expusieron claramente el reconocimiento de sus derechos específicos².

Sin embargo, pese a las intenciones estatales, el impacto de las políticas neoliberales —privatizadoras, antiestatales y asistencialistas— implementadas durante la década de los noventa, dio por tierra con las políticas sociales impulsadas desde el marco legal.

En este contexto, a partir de los 2000 se empezaron a producir documentales que abordaban desde diferentes perspectivas y temáticas la situación de la población indígena que habita en el actual territorio argentino. Llamativamente, algunos de los primeros documentales abordan las injusticias y avasallamientos en materia de derechos laborales como *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar 1999) y *Río arriba* (Ulises de la Orden 2006). Esta temática ya había sido recuperada por los documentalistas a partir de la década del noventa

2 Diana Lenton, «Política indigenista argentina: Una construcción inconclusa», *Anuário Antropológico*, N°1 (2010) y Miguel Leone, «Movimientos sociales indígenas en Argentina y Chile en la actualidad», *Política Latinoamericana*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (2010).

y los primeros años del siglo XXI, a raíz de la profundización de la crisis social y económica que fue producto de las políticas de vaciamiento estatal y redistribución de la riqueza. Estas últimas fueron consecuencias del programa neoliberal. Al mismo tiempo, en el 2004, *Mbya, tierra en rojo* (Philip Cox y Valeria Mapelman) abordó desde una óptica antropológica el contexto social y cultural en que viven las comunidades mbya en la provincia de Misiones y trata abiertamente el conflicto territorial. De esta manera se abrirá una nueva etapa en el abordaje y los modos de representar a los diferentes pueblos indígenas en Argentina, abandonando la voz formal del realizador no indígena y la óptica esencialista con que se asumían las identidades originarias.

Esta novedosa narrativa se profundizó a partir de 2010, momento en el que se puede identificar una tendencia a la revisión de la épica contenida en los relatos de la historia nacional y a la recuperación de las voces silenciadas y los cuerpos invisibilizados de los pueblos indígenas. Uno de los recursos más interesantes para el abordaje de este nuevo relato es el de la comparación.

Dentro de la narrativa histórica aparecen constantemente reminiscencias de la última dictadura militar, estableciendo vínculos entre el periodo de la «Organización Nacional» —proceso llevado a cabo a partir de 1852 y que tiene como objetivo la unificación del territorio nacional argentino—, el ordenamiento cívico y legislativo del Estado y la concreción de un modelo económico centrado en la exportación de materias primas. Su culminación, en 1880, coincide con la conclusión de las campañas militares de exterminio indígena y de avance sobre sus territorios. En el siglo XX, la junta militar que gobernó *de facto* durante el periodo 1976 y 1983, denominó a su proyecto político, económico y social «Proceso de Reorganización Nacional», estableciendo un paralelo sim-

bólico con el planteamiento de reordenar el Estado nacional, y la implementación de estrategias de represión y tortura.

Esta recuperación de la memoria histórica fue fomentada durante las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015), e incluyó la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y de los indultos decretados por el expresidente Carlos Menem, que habían suspendido los procesos judiciales y declarado sin culpa y cargo a los responsables civiles y militares del terrorismo de Estado.

En este clima, tanto los pueblos indígenas organizados como aquellos historiadores revisionistas —entre los que podemos identificar a Osvaldo Bayer y Felipe Pigna— comienzan a denunciar coincidencias entre los métodos de exterminio implementados durante el periodo dictatorial y las prácticas llevadas adelante por el Estado para la reducción y la aniquilación de los conciudadanos indígenas ocurridas un siglo antes.

El objetivo de artículo es establecer relaciones de continuidad entre las tres etapas principales que se pueden reconocer en torno al avance territorial y avasallamiento cultural de las comunidades indígenas en el territorio argentino y los diversos modos y estrategias audiovisuales que se han implementado para su denuncia. De esta manera, lejos de tratarse de una tendencia uniforme, descubriremos que los mecanismos de representación están profundamente arraigados a los eventos históricos y a la coyuntura actual y singular de las comunidades indígenas involucradas.

Cabe señalar que el corpus seleccionado intenta dar cuenta de los modos en que los documentalistas e intelectuales no indígenas han recuperado las contranarrativas indígenas asignándoles un nuevo rol en el discurso audiovisual, activo y singular en relación con las narrativas del siglo XX.

Hacer visible lo oculto

Además de una prolífica bibliografía sobre el tema y la puesta en marcha de numerosos espacios de discusión y denuncia en las universidades argentinas, el arte audiovisual se estableció como uno de los medios que ha dado cuenta de estos procesos bajo la forma documental. *Awka Liwen. Rebelde Amanecer* es una de las obras más paradigmáticas de esta tendencia debido al impacto que tuvo en los ámbitos históricos, culturales y educativos al denunciar explícitamente los procesos de reducción e invisibilización de distintas naciones y comunidades indígenas, aunque no fue el primero en su tipo.

El documental, dirigido por Mariano Aiello, Osvaldo Bayer y Kristina Hille, fue estrenado en septiembre de 2010 y cosechó decenas de premios y reconocimientos que señalan el interés cultural y educativo de la obra en toda la extensión del territorio nacional. Una de las razones del reconocimiento es la presencia de Osvaldo Bayer, historiador y defensor de las luchas obreras y de los derechos de los pueblos originarios. Su presencia visual y verbal es constante en el documental ya que es quien nos guiará por el montaje de imágenes de archivo y videos de registro actual, que ponen en diálogo el pasado con el presente e intentan dar sentido al racismo que recubre la construcción de la identidad nacional y de ciertos principios que la definen: el desierto, el crisol de razas y la civilización versus la barbarie. *Awka liwen* intenta ofrecer un panorama general de los distintos procesos identitarios a partir de diferentes momentos históricos, comunidades indígenas y estrategias implementadas con un solo propósito: la desaparición física y simbólica de las identidades indígenas en Argentina.

Unos años antes, los jóvenes directores Ulises de la Orden y Valeria Mapelman habían estrenado los documentales

Río arriba y Mbya, tierra en rojo (en codirección con Philip Cox 2004), respectivamente. Sin embargo, a partir del año 2010 podemos identificar un impulso en la producción de documentales de denuncia sobre la coyuntura indígena en Argentina: *Octubre Pilagá* (Valeria Mapelman 2010), *Tierra adentro* (Ulises de la Orden 2011), *Escondidos al oeste del Pichi Leufú* (Natalia Cano 2012), *La historia invisible* (Claudio Remedi 2012), *Damiana Kryygi* (Alejandro Fernández Mouján 2016), *La muralla criolla* (Sebastián Díaz 2017), *Chaco* (Ignacio Ragone, Juan Fernández Gebauer, Ulises de la Orden 2018), *4 lonkos. Vida, muerte y profanación* (Sebastián Díaz 2019), *El árbol negro* (Damián Coluccio y Máximo Ciambella 2019).

Los documentales enumerados anteriormente dan cuenta de que la política indigenista nacional, como lo propone Lenton (2010), se desarrolló en etapas y poniendo a consideración una serie de cuestiones económicas, ambientales y sociales que llevaron a que las campañas de avance sobre el territorio fueran diversas, múltiples y adecuadas a las necesidades del momento en que se desarrollaron. En ese sentido, el vaciamiento indígena del actual territorio de la provincia de Buenos Aires se presenta como una nueva narrativa, visible en el carácter tardío de las producciones analizadas. Esta región se caracteriza por sus extensas praderas, la alta productividad de su suelo y su cercanía con la ciudad de Buenos Aires, por lo que fue la primera porción de tierra conquistada y sus pobladores fueron los primeros en ser desplazados, no sin antes ejercer resistencia. Pese a ser un proceso que se inscribe en los relatos del avance sobre el indígena, no fue cuestionado ni denunciado a la manera de las consecutivas «campaña del desierto» patagónico y «campaña del desierto verde» hacia el Chaco. Los motivos de este doble silenciamiento se pueden reconocer en los desplazamientos hacia la región cordillerana de aquellos que lograron huir de la persecución militar y,

por otro, las posteriores políticas de asimilación y subyugación cultural a través de la incorporación de las infancias al sistema educativo con la intención de homogeneizar las identidades y «desbarbarizar la nación»³.

Al mismo tiempo, a medida que el territorio de la provincia recibía criollos e inmigrantes que se radicaban en las florecientes poblaciones que proliferaban hacia el sur, se implantó el racionalismo eurocéntrico organizado en «espacios de cultura letrada y científica burguesa», cuyo objetivo era la promoción de la modernidad en la sociedad y la cultura. Como consecuencia de esto, los pobladores indígenas fueron incorporados a las actividades productivas de la región —la agricultura y la minería— como mano de obra barata, mientras que sus hijos fueron educados según los lineamientos católicos y nacionales, y esta conjunción llevó a la asimilación de las minorías étnicas a la población nacional y una tendiente criminalización de cualquier manifestación cultural, material o simbólica, que no respondiera a las impuestas por el Estado nación.

El caso de las poblaciones mapuche es esclarecedor en este sentido ya que, tras ser obligados a abandonar sus tierras, fueron trasladados a campos de concentración y desde allí, redireccionados para realizar trabajos forzados en actividades agropecuarias y, en el caso de las mujeres, para ser repartidas como empleadas domésticas en las ciudades. En este contexto, los niños fueron incorporados al sistema educativo nacional donde se les prohibió el habla del mapuzungun. Estas separaciones forzadas provocaron no solo la fragmentación de las familias sino la rotura de los lazos comunitarios y, como consecuencia, el desmantelamiento de las prácticas y elementos culturales, tradicionales y lingüísticos mapuche.

³ Inés Rosso, *Buenos Aires indígena: cartografía social de lo invisible*. (Tandil: UNICEN, 2018), 25.

Configuración del cine político en Argentina

Paulo Antonio Paranaguá (2003) identifica en la década de los sesenta un periodo de transición cinematográfica impulsado por la influencia de las poéticas europeas como el neorrealismo italiano y el documental británico sobre la Segunda Guerra Mundial. Ana Amado señala que

[T]ras un periodo de no ver nada, las imágenes del cine podían permitir verlo todo. Había una “tremenda necesidad de verdad”, como definía Rosellini el clima social de posguerra en la época de *Roma ciudad abierta* y *Paisá*: en la convicción de que el cine es un arte realista y le es difícil, por lo tanto, renunciar a mostrar la ‘verdad’ cuando se hace memoria de la historia, su arte consistió en hacer surgir imágenes donde no se había visto nada.⁴

La ruptura ideológica, temática y formal —relacionada a una nueva sensibilidad social — que supusieron las producciones independientes, se traduce en una nueva vertiente del documental latinoamericano que apunta a visibilizar la marginalidad en la que se encuentran sumergidas millones de personas en la región.

En el caso argentino, el documental político y social asume su carácter denunciatorio con la realización entre 1956 y 1958, de *Tire dié* de Fernando Birri y, en líneas generales, es asumida como principio fundante de la Escuela Documental de Santa Fe fundada por él. Pablo Piedras identifica en este hito el momento de *toma de conciencia* del documental como práctica diferenciada de la ficción, a partir de la adquisición de una identidad propia. Sus años de formación en el Centro

⁴ Ana Amado. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. (Buenos Aires: Colihue, 2016), 34.

Experimental de Cinematografía de Roma, fuertemente influenciado por el neorrealismo y los antecedentes ficcionales realizados por Mario Soffici y Hugo del Carril, obligaron a revisar cuáles eran los mecanismos de representación de las realidades marginadas en el territorio argentino, aquellas que no eran exhibidas en los documentales propagandísticos ni noticiarios cinematográficos. Dicha identidad se construirá a partir de la confluencia de diversos procedimientos y estilos documentales y de su adaptación a las contingencias nacionales incluyendo la inestabilidad democrática que caracterizó el siglo XX, puntualmente, hasta el fin del último periodo dictatorial en 1983, y las posibilidades de acceso a las nuevas tecnologías en captura de imagen y sonido directo, así como de montaje.

Sin dudas, la realidad social, económica y política argentina presentaba y aún ofrece un sinfín de temas y abordajes posibles de la «subrealidad»⁵ que es ocultada por los audiovisuales de corte comercial y propagandístico. Incluso, dada la urgencia que caracteriza a los sucesos y a las situaciones representadas, el cine de denuncia se ha caracterizado por su anclaje en el presente o, a lo sumo, en el pasado reciente —como es el caso de los documentales de posdictadura— y potencia el uso de procedimientos como el testimonio, el video de archivo, el giro hacia el narrador en primera persona, la incursión del cine directo, entre otros.

Sin embargo, los documentales abordados en este trabajo toman cierta distancia con lo anterior dada la brecha temporal que se establece con lo denunciado en primera instancia. Es decir, los documentales que recuperan los relatos sobre las campañas militares que acabaron en

⁵ María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo. «La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina», en *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, ed. de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, (Buenos Aires: Nueva Librería, 2009). 360.

la usurpación de los territorios y en el intento de exterminio del sujeto colectivo indígena, proponen una mirada revisionista de los eventos históricos que se desarrollaron durante las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo que son resignificados como parte de un entramado ideológico, social y cultural que continúa vigente en las sociedades coloniales, como la argentina, y que tiene como fundamento la nación blanca, criolla y eurocentrista. Para esto, se llevaron a cabo dos acciones concretas: por un lado, el avance sobre la población indígena con el fin de erradicarla de la superficie nacional o, en su defecto, someterla a procesos de asimilación e incorporación a la sociedad marginalizándolos. Por otro lado, se impulsó y legitimó, desde el Estado nacional, políticas de fomento de la inmigración europea con el fin de poblar los millones de hectáreas que se sumaron al territorio nacional y favorecer la construcción de una ciudadanía blanca de clara raigambre occidental. Esto provocó la invisibilización progresiva de la población indígena negando su existencia a partir de la aplicación de medidas educativas que prohibían el habla de sus lenguas, de medidas sociales que promovieron la dispersión de las comunidades en los ámbitos urbano y rural como mano de obra barata, en condiciones de explotación laboral y el consecuente empobrecimiento que los marginó hacia los límites de las grandes urbes sin medios para resistir. Aquellos que lograron sobrevivir a las campañas, aún hoy son reprimidos y sometidos a los desplazamientos debido a la connivencia del poder estatal con agentes privados en la entrega de tierras fiscales habitadas por dichas comunidades.

En este contexto, para poder entender qué fue lo que ocurrió, es necesario volver a contar la historia. Más allá de la perspectiva elegida por los realizadores, se puede encontrar

como punto en común que la denuncia está contenida en la recuperación de la contranarrativa histórica, ya que da cuenta de los atropellos y violencias ejercidas contra los pueblos indígenas en el país, presentando como prueba del delito documentos oficiales, archivos de prensa y testimonios actuales. Sin embargo, con esto solo no alcanza, sino que las obras se encargan de remarcar la actualidad de ciertas ideas que han quedado impregnadas en nuestro imaginario colectivo y que fundan la identidad nacional sobre bases ideológicas profundamente racistas y negadoras de la diversidad étnica y cultural que la conforma.

Hacia un abordaje diversificado del documental de temática indígena

Como se indicó anteriormente, las producciones incluidas en el corpus se caracterizan por su heterogeneidad, ya sea formal, estética o temática. Luego de su visionado atento podemos adelantar que el análisis de los documentales que denuncian la situación de los pueblos originarios en la actualidad puede pensarse en relación con los distintos procesos de colonización sobre las distintas regiones geográficas que habitan o habitaron, teniendo en cuenta que los procesos se dieron en circunstancias políticas, económicas y sociales diferentes. A grandes rasgos, podemos pensar en tres sectores geográficos bien delimitados: la región pampeana, en la actual provincia de Buenos Aires; la Patagonia central y las regiones septentrionales del Chaco; y la selva misionera. Las avanzadas militares que caracterizaron el proyecto político y territorial de «Organización Nacional» pueden ser diferenciados en estas tres etapas que serán sintetizadas en relación a la propuesta de los documentales correspondientes.

Región bonaerense

En el caso de la región central y meridional, el documentalista platense Sebastián Díaz estrenó, en 2017 y 2019 respectivamente, sus documentales históricos: *La muralla criolla. La Zanja de Alsina y 4 lonkos. Vida, muerte y profanación*. Entre ambas producciones pueden establecerse relaciones de contigüidad ya que el primero recupera la ocupación militar de las tierras pampeanas a partir de una investigación realizada por el director en torno al proyecto de la Zanja de Alsina y el segundo se ocupa de investigar el rol de la ciencia en dicho proceso a partir de la reconstrucción de la vida y muerte de cuatro lonkos —jefes comunales mapuche y ranqueles— que habitaron la región.

La novedad de estos documentales reside en que no hay antecedentes de producciones que abarquen los procesos de avance militar sobre el territorio actualmente bonaerense, procesos que difieren ampliamente de las estrategias de avance sobre los territorios patagónicos. Esto porque entre las comunidades tehuelche, pehuenche y huilliche, y la población criolla y europea existían vínculos de intercambio comercial, tratados de paz y asociaciones con los llamados «indios amigos», lo que dio como resultado una paz sostenida. Si bien las incursiones hacia el sur del Río Salado habían comenzado en la década de 1820 y se habían instalado fortines y fuertes defensivos, ambas comunidades convivían autónomamente. Con algunos altibajos, la paz se sostuvo durante décadas hasta que, con la explosión del comercio ganadero, se hizo urgente avanzar sobre el territorio indígena de La Pampa y el sur. No fue hasta la asunción de Nicolás Avellaneda a la presidencia en 1874 que el conflicto por las fronteras interiores fue abordado por el Estado.

La operación política más polémica y arriesgada de este periodo fue la ideada por el ministro de guerra Adolfo Alsina

que pretendía cavar una zanja de setecientos kilómetros a lo largo del terreno para frenar el paso de los indígenas y evitar el robo de ganado. Pese a lo desquiciado del proyecto, hasta la muerte del ministro se llegó a cavar la mitad de su longitud, se avanzó sobre zonas estratégicas y efectivamente se delimitó el terreno obteniendo tierras productivas para la creciente actividad ganadera.

El periplo ideado por Alsina y las consecuencias acaecidas sobre los habitantes originarios de esas tierras fueron los temas principales de *La muralla criolla*. El título hace referencia a la comparación establecida por el ingeniero francés Alfred Ebelot — director del proyecto de la zanja — con la Gran Muralla de China debido a la monumentalidad de la misma. A partir de las entrevistas al historiador Osvaldo Bayer y al psicólogo Marcelo Valko como articuladoras del relato, las distintas etapas de avance territorial serán profundizadas por investigadores y habitantes locales de acuerdo a los distintos asentamientos donde se fue localizando el ejército bajo la forma de fortines — principalmente las localidades de Trenque Lauquen, Puan, Carhué y Guaminí. Estos discursos centralizados en voces académicas son acompañados por la lectura de epístolas enviadas por los caciques a funcionarios y de escritos de los mismos agentes militares como Alsina, Julio Argentino Roca y Nicolás Levalle poniendo de manifiesto las reales intenciones y motivaciones del Estado con respecto al destino de las tierras y sus pobladores. De esta manera, la narración se construye a partir de la yuxtaposición de voces que ponen en evidencia los verdaderos objetivos del Estado y la silenciada resistencia indígena.

Visualmente, el documental articula el relato a partir del uso de fotos de archivo, artículos de prensa y mapas intervenidos con la técnica del *motion graphic* que les otorga a las imágenes; registros actuales de monumentos alusivos a

los militares y a los pueblos indígenas, edificios y praderas donde se asentaron los ejércitos, y animaciones que ilustran algunos acontecimientos como la matanza de indígenas descrita en un documento del que se desconoce el autor o la leyenda que indica que, una vez muerto, el espíritu de Alsina podía escucharse durante la noche a través del mugido de una vaca atrapada en la zanja. Estas animaciones ofrecen dinamismo a las entrevistas y a las lecturas en *off*.

Con *La muralla criolla*, Díaz ofrece un novedoso relato histórico sobre los procesos de apropiación de las tierras del oeste bonaerense y deja instalada la temática de su segundo documental, *4 lonkos. Vida, muerte y profanación* al deslizar brevemente la complicidad de los científicos y establecer como cierre y fondo de los créditos finales una fotografía donde se puede ver al abogado Estanislao Zeballos sentado al lado de un barril que lleva inscrito su nombre y sobre el que reposan tres cráneos humanos.

En su segundo documental, Díaz altera la perspectiva y aborda definitivamente la connivencia entre el ejército, la sociedad civil —principalmente la oligarquía— y la ciencia a partir de las circunstancias de la muerte y la profanación de los restos de los caciques Calfucurá, Catriel y Rosas, y de la captura y misterio en torno a la muerte del lonko Pincén. Si bien vuelve a plantear la óptica historiográfica, gira hacia el presente al plantear como tema principal la restitución de restos humanos por parte del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, institución que impulsó la deshumanización de los sujetos indígenas a través de la exhibición de sus cuerpos —incluso vivos— y conservando en sus depósitos los restos de diez mil indígenas.

La ley n.º 25.517, promulgada en 2001, establece en su primer artículo que «los restos mortales de aborígenes, cualquiera fuera su característica étnica, que formen parte de museos y/o colecciones públicas o privadas, deberán ser puestos a disposición de los pueblos indígenas y/o comunidades de

pertenencia que lo reclamen»⁶. Este reconocimiento legal implicó un avance en la legitimación de los derechos humanos de las comunidades a partir de la desobjetivación de los individuos que permanecían cautivos del capricho institucional y privado. Fernando Miguel Pepe, antropólogo, empleado del museo y fundador del Colectivo Guías (Grupo Universitario de Investigación en Antropología Social) será una de las voces más trascendentales de *4 lonkos* ya que es uno de los principales impulsores de las restituciones. Estableciendo un nexo con el presente, también serán protagonistas del relato los descendientes de los lonkos quienes, con su testimonio, amplían el discurso academicista en la voz de Marcelo Valko y del antropólogo Carlos Martínez Sarasola al reflexionar lo ocurrido desde su propia experiencia.

Luego de lo expresado, podemos establecer una relación de correspondencia entre ambos documentales donde *La muralla criolla* presenta la línea cronológica del progresivo desplazamiento de las comunidades cuyo destino será recuperado en *4 lonkos* para, a partir de una estrategia metonímica, denunciar el destino de los prisioneros y de los restos humanos. A diferencia del primero, el segundo documental propone una elipsis entre los eventos ocurridos hace más de un siglo y el presente donde se pone de manifiesto los procesos de recuperación identitaria y espiritual en la voz de sus protagonistas.

La Patagonia

En relación a la intención de desplazar y debilitar a los pueblos del territorio bonaerense, las prácticas de sometimiento

⁶ Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, *Derechos de los pueblos indígenas en la Argentina, una compilación*; comp. por Sebastián Demicheli Calcagno; Viviana Canet; Leticia Virosta. (Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, 2015), 105.

indígena en la región patagónica argentina fueron llevadas adelante con la finalidad de exterminar a los habitantes y vaciar el territorio para la cría de ganado vacuno.

Así, en 1878, el ministro de guerra Julio A. Roca dio por clausurada la obra de su antecesor Adolfo Alsina, y dirigió una campaña militar hasta el río Negro, dando inicio a la avanzada definitiva sobre la población indígena en la región sur. La conquista de los territorios dejó como resultado poblaciones diezmadas por la muerte y la captura. En efecto, los sobrevivientes de las matanzas perpetradas por el ejército —en su mayoría mujeres, niños y ancianos— eran expuestos al frío y al hambre en campos de prisioneros y, los que quedaban en pie, eran trasladados a la ciudad para ser *repartidos* como sirvientes. Los pocos hombres que sobrevivían eran sometidos a trabajos forzados.

En este contexto de aniquilamiento, algunas comunidades mapuche y tehuelche lograron sobrevivir desplazándose hacia la cordillera y hacia el sur. Por otro lado, la separación de las familias y la progresiva asimilación de los prisioneros al ámbito urbano dio como resultado un proceso de etnocidio que implicó el abandono de sus lenguas maternas, de su cosmovisión y del sentido comunitario de la vida (Martínez Sarasola 2010). Así, los procesos de etnogénesis mapuche comenzaron a revitalizarse a partir de la década de los setenta, un siglo después de concluida la «conquista del desierto». En este contexto, los documentales que abordan estos trayectos apelan de forma más impetuosa a la reconstrucción de los eventos históricos a partir de la inclusión de voces del ámbito académico que respalden o tejan hilos conductores como Osvaldo Bayer en *Awka Liwen*, y Mariano Nagy y Walter Delrío en *Tierra Adentro*. Sin embargo, estas voces serán acompañadas por otras que, desde el presente, dan testimonio de los procesos de recuperación de la iden-

tidad mapuche de la que descienden y de la situación en la actualidad: el reclamo territorial, la invisibilización social y cultural dentro de las sociedades en las que están insertos, el reconocimiento de las masacres como genocidio indígena son los ejes principales de las denuncias.

Tierra Adentro se estrenó al año siguiente, en 2011, y recupera las acciones estatales enmarcadas en la denominada «Campaña del desierto» y que son identificadas según el director Ulises de la Orden como delitos de lesa humanidad. Recuperamos este documental como iniciador de una serie de producciones que abordan la contranarrativa mapuche y tehuelche respecto a los procesos de colonización de los territorios del norte patagónico. En líneas generales, el documental se estructura en secuencias temáticas introducidas por el historiador Mariano Nagy que se desarrollan a partir de la confrontación de las perspectivas en torno a la violencia ejercida sobre las poblaciones mapuche y tehuelche.

Ya en 2012, los documentales *La historia invisible* de Claudio Remedi y *Escondidos al oeste del Pichi Leufu* de Natalia Cano, recuperan los procesos históricos para reflexionar sobre las identidades mapuche y tehuelche de aquellos que descienden de los pobladores víctimas de la violencia estatal y que reivindican su identidad en una sociedad que excluye y discrimina. En el primero, Remedi va en busca de los testimonios de mapuche que viven en la ciudad y que están en proceso de recuperación de su identidad

En el caso del segundo documental, Natalia Cano reúne los testimonios de un grupo de familias mapuche que viven entre los ríos Pichi Leufu y Limay, en la provincia patagónica de Río Negro, lugar al que llegaron sus antepasados escapando del ejército. Estos ancestros lograron re establecer los vínculos comunitarios entre ellos y prosperar en la cría de animales. Sin embargo, sus habitantes denuncian la discriminación a la que

son sometidos por parte del Estado ya que son desplazados en detrimento de los intereses de capitales extranjeros.

La región norte: el Chaco y la selva misionera

En la región noreste de Argentina se han producido en los últimos años algunos documentales de profundo valor estético y temático que recuperan relatos en primera persona sobre el contexto indígena chaqueño y misionero. Con respecto al avance sobre el monte chaqueño, las características propias del terreno por lo frondoso de su vegetación y la consecuente hostilidad para la incursión le dieron el nombre de «impenetrable» por parte del ejército criollo. Las campañas fueron realizadas con posterioridad al caso patagónico —la incursión se realizó en 1884, comandada por el ministro de guerra Benjamín Victorica— y los objetivos del Estado eran algo diferentes.

No dudo que esas tribus proporcionarán brazos baratos para la industria azucarera y los obrajes de madera como lo hacen algunas de ellas en las haciendas de Salta y Jujuy. Considero indispensable también adoptar un sistema adecuado para situarlos en los puntos convenientes, limitándoles los terrenos que deben ocupar con sus familias a efectos de ir poco a poco modificando sus costumbres y civilizarlos. (Victorica en Mapelman 2015, 33–34)⁷

Tal como adelantó Victorica, al ser el Chaco la región más cálida de Argentina, se instalaron reducciones donde asentar a las comunidades qom, wichí, pilagá y mocoit que habitaban el

⁷ Fragmento de una carta enviada por Benjamín Victorica al Ministro Interino de Guerra y Marina el 31 de diciembre de 1884.

monte para disponerlos como mano de obra barata en tareas de deforestación, plantaciones de algodón, la zafra y los ingenios azucareros que comenzaban a proliferar hacia el oeste, en las provincias de Salta, Jujuy y Tucumán. En este sentido, se alentó la supervivencia de la población que se fue asentando en pequeñas comunidades y pueblos en el interior del monte. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, fueron víctimas de ataques violentos de gran implicancia para la región como la masacre de Napalpí en 1924 y la masacre de Rincón Bomba en 1947, en las que murieron centenares de indígenas qom y pilagá debido al despotismo de los poderes estatales y privados que arremetieron de forma arbitraria sobre los individuos. Ya en el siglo XXI, las comunidades continúan resistiendo al avance de la frontera agro-ganadera, que arrecia sobre el monte y toda su biodiversidad, fuente de vida y anclaje simbólico y material de sus cosmovisiones.

Octubre Pilagá (2010) de Valeria Mapelman, *Chaco* (2017) de Ulises de la Orden, Ignacio Ragone y Juan Hernández Gabbauer y *El árbol negro* (2019) de Máximo Ciambella y Damián Coluccio son tres documentales que abordan relatos en torno al contexto actual en el que viven las comunidades y su relación con eventos del pasado reciente como los mencionados. A diferencia de los documentales sobre el sometimiento mapuche, aquí la voz de autoridad está centrada en los mismos miembros de las comunidades. Incluso los historiadores entrevistados en *Chaco* son wichí y qom. La presencia del testimonio de sobrevivientes de Napalpí y de la masacre de Rincón Bomba ofrece un relato en primera persona, sin intermediarios ni interpretaciones redundantes.

El caso de *Octubre Pilagá* es paradigmático en este sentido, ya que la directora ofrece una reconstrucción de los eventos que ocurrieron en Rincón Bomba en octubre de 1947 cuando varias comunidades pilagá reunidas en un rito reli-

gioso fueron atacadas con armas de fuego por la gendarmería nacional. El saldo fue centenares de muertos en el lugar mientras los sobrevivientes lograron escapar internándose en el monte. El documental cuenta con la voz de Mapelman como organizadora del relato histórico, y presenta pruebas y documentos que avalan los testimonios.

Otro elemento recurrente en el corpus seleccionado es la integración del individuo con el ambiente. La presencia del monte con sus arboledas imponentes y la tierra seca, y las condiciones de vida de sus habitantes empobrecidos ante la falta de asistencia y la inanición estatal, son el marco que da sentido a las denuncias hechas por sus habitantes quienes no son registrados por fuera de su medio ya que este es parte de su modo de vida y es el objeto de su protección. En este sentido, la construcción del paisaje sonoro es indispensable para la descripción del espacio. Así, los sonidos de insectos, aves e, incluso, las topadoras acechando, configuran el hábitat que alberga y da sustento a decenas de comunidades indígenas en el monte chaqueño.

El pueblo guaraní, en la selva misionera, también fue protagonista de algunas producciones como *Mbya, tierra en rojo* (2004) de Philip Cox y Valeria Mapelman, y *Damiana Kryygi* (2015) de Alejandro Fernández Mouján⁸. Aunque no es intención extendernos en el análisis de esta última debido a que la comunidad no habita en territorio argentino, no podemos evitar referirla ya que aborda el conflicto actual de los pueblos por la restitución de los restos de sus antepasados en tanto derecho humano.

⁸ *Damiana Kryygi* narra la historia de una joven aché que fue tomada prisionera siendo una niña. La restitución de sus restos a su comunidad en 2010 será el punto de partida desde el que Fernández Mouján reconstruirá el camino de Damiana de la selva paraguaya a Berlín y finalmente en Parque Caazapá, territorio ancestral aché en Paraguay. Dicho recorrido será la excusa para adentrarse en las prácticas macabras encubiertas bajo la lógica del racionalismo científico, con base en la objetivación de los cuerpos de los indígenas y su consecuente manipulación para ser exhibidos, integrar una colección o ser sometidos a análisis, tanto vivos como después de su muerte.

Como sucedió en otras áreas selváticas de la región latinoamericana, la frondosidad del hábitat, la peligrosidad de la fauna depredadora y las condiciones climáticas extremas, permitieron que las comunidades pudiesen permanecer lejos del ojo del blanco, y conservar su cosmovisión y modos de vida. Ya avanzado el siglo XX, la introducción de nuevas tecnologías y maquinarias puso en jaque esta realidad y los gobiernos arremetieron contra la selva con topadoras y motosierras que facilitaron el acceso. *Mbya, tierra en rojo* es, quizás, el documental de corpus en el que más recursos etnográficos podemos hallar ya que se centra en el registro del modo de vida y de prácticas culturales de las comunidades mbya y guaraní que viven en la selva misionera, al tiempo que expone los conflictos que trae aparejado el vínculo con el mundo blanco. Como plantea Javier Campo, este documental expone, sin titubeos, que «lo otro ya no es tan diferente, el cepillo de acero de la homogeneización mercantil ha deformado uniformizando» (2012, 91). En este sentido, los registros de observación de las costumbres y conflictos internos de las comunidades representadas, están fuertemente politizados a partir del uso de fotografías de archivo que dan cuenta del proceso de asimilación que sufrieron sus antepasados y a partir de la puesta en discusión de una gran variedad de cuestiones que actualmente preocupan a los indígenas como la religión, las dificultades para subsistir y las malas condiciones de trabajo, la familia, la situación política nacional y cómo les impacta y la violencia —el documental fue filmado durante el año 2001 y registra reflexiones sobre el atentado en la ciudad de Nueva York en el mes de septiembre y sobre el estallido social de diciembre en Buenos Aires—, entre otros. Finalmente, la cuestión central del documental serán las negociaciones por la recuperación de sus tierras que estaban en manos de la Universidad Nacional de La Plata. La secuencia que incluye

las conversaciones con abogados, asesores de la Pastoral Aborigen, e, incluso, el intendente de Aristóbulo del Valle, municipio al que pertenecen parte de las tierras reclamadas; el viaje hasta la ciudad de La Plata; las reuniones para llegar a un acuerdo con las autoridades de la institución, y el regreso a la selva con la esperanza de una solución al conflicto, es la que da sentido al contenido anterior ya que, sin territorio, no hay posibilidad de supervivencia cultural ni vital.

Conclusión

Como ya adelantamos, los documentales que denuncian la situación de la población indígena en Argentina no se corresponden con una línea homogénea de producción ni estilo, sino que podemos concluir que responden a las particularidades de cada comunidad y de cada región, tomando como puntos de partida los modos de presencia —o la ausencia— de población originaria en el territorio, los distintos procesos identitarios, el entorno y la relación del hombre con él, entre otros. De esta manera, el carácter histórico —subgénero que ha sido resignado a cierta intencionalidad didáctica— de los documentales de Sebastián Díaz, hace pensar en el carácter tardío de estos relatos con respecto a las comunidades mapuches de la Patagonia o a la región septentrional. Sin embargo, desde otras disciplinas se puede reconocer que dicho retraso se vincula con la profunda invisibilización del pasado previo al asentamiento criollo. Como indica Rosso,

...la deconstrucción de la invisibilidad indígena exigió desmenuzar el proceso de consolidación de lo que muchas veces es denominado ‘hegemonía cultural’, desvendado en el estudio geohistórico realizado, lo cual

refuerza la afirmación respecto a que el estudio de la cultura está íntimamente ligado al estudio del poder, ya que el poder se expresa y mantiene por medio de la reproducción de la cultura.⁹

Sin dudas, tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica, la consolidación de la clase hegemónica que concentró el poder económico y político desde fines del siglo XIX también cumplió un rol central en el afianzamiento de algunas «ideas fuerza» que aún hoy persisten fuertemente: el vasto desierto que suponen ser aquellas tierras aún no integradas al sistema productivo criollo, la inferioridad biológica y el barbarismo del indígena, y el progreso civilizatorio como único camino hacia el desarrollo económico y social, por nombrar aquellos que aún hoy resuenan.

Incluso, uno de los mecanismos retóricos más empleados para dar cuenta de lo acontecido ha sido el parangón con los métodos utilizados durante la última dictadura militar plasmado claramente en las palabras finales de *Awka Liwen*: «Nunca más» o en *4 lonkos* cuando el bisnieto de Pincén asevera que su bisabuelo es el «primer desaparecido» e, incluso, cita las palabras textuales del dictador Jorge Rafael Videla: «No está ni muerto ni vivo, está desaparecido». Además, se pueden mencionar otras múltiples asociaciones como de la separación de los hijos de sus padres, los prisioneros confinados en campos de concentración con destino incierto y las torturas a las que fueron sometidos, que obligan a reflexionar al respecto. En síntesis, el eje es la denuncia por la violación sistemática de los derechos humanos que aún continúa, dado el escaso avance que hubo por parte de las distintas esferas estatales en garantizar los

9 Rosso, *Buenos Aires...*, 98.

derechos adquiridos desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

La puesta en discusión de estos temas por parte de los propios indígenas les da, no solo visibilidad, sino que les otorga autoridad discursiva que es profundizada y reivindicada en producciones de cine de temática indígena. Al mismo tiempo, ya no son representados como víctimas del colonialismo y sujetos pasivos, sino que el foco está puesto en el alto grado de agencia política que tienen en la actualidad por la defensa de sus derechos. Ahora, en este contexto de posibilidades ilimitadas, las voces de los sujetos indígenas comienzan a andar su camino hacia el reconocimiento legítimo de su identidad y reclaman la justicia que les fue negada históricamente por parte de los grupos hegemónicos.

Bibliografía

- Aimaretti, María, Lorena Bordigoni y Javier Campo. «La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina». En *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, editado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras, 359-394. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- Amado, Ana. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2016.
- Bernini, Emilio. «El documental político argentino. Una lectura». En *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, compilado por Josefina Sartora y Silvina Rival. Buenos Aires: Libraria, 2007.
- Campo, Javier. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago mundi, 2012.
- Lenton, Diana. «Política indigenista argentina: Una construcción inconclusa». En: *Anuário Antropológico*, 2009 I, Río de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.
- Leone, Miguel. «Movimientos sociales indígenas en Argentina y Chile en la actualidad», artículo elaborado para la materia Política Latinoamericana, Carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, junio de 2010.
- Mapelman, Valeria. *Octubre Pilagá. Memorias y archivos de la masacre de La Bomba*. Temperley: Tren en movimiento, 2015.
- Martínez Sarasola, Carlos. *De manera sagrada y en celebración: identidad cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas*. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, *Derechos de los pueblos indígenas en la Argentina, una compilación*; compilado por Sebastián Demicheli Calcagno; Viviana Canet; Leticia Virosta. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, 2015.

Paulo Antonio Paranaguá, ed., *Cine documental en América Latina*.

Madrid: Cátedra, 2003.

Piedras, Pablo. «La tradición documental y el cine documental argentino contemporáneo». En *La imagen argentina: episodios cinematográficos de la historia nacional*, compilado por María Iribarren, 187–196. Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017.

Rosso, Inés. *Buenos Aires indígena: cartografía social de lo invisible*.

Tandil: UNICEN, 2018.

La «forma-fronteriza»: la estética descolonizadora del nuevo cine latinoamericano

Jorge Flores

Universidad de las Artes, Ecuador

La «forma-fronteriza» y la descolonización del cine

En las formas descoloniales en el cine, o en lo que hemos llamado «forma-fronteriza»¹, hemos encontrado características comunes como la suspensión, la tensión, el *phatos epistémico*, la forma abierta y el contrapunto. Todos estos elementos interceden en el resultado: una unidad abierta que permanece suspendida en el tiempo. La «forma-fronteriza» pone en tensión las formas canónicas² y no canónicas provocando una integración de estéticas en la intersección de la modernidad, la colonialidad y las cosmovisiones extramodernas³. En la «forma-fronteriza» se vuelven visibles

1 Alargo del estudio de las formas descoloniales en el cine hemos llamado «forma-fronteriza» a la manera de enunciación y/o narración que resulta disruptiva con relación a las formas canónicas del medio. Films que se crean desde un lugar de desobediencia contra los géneros cinematográficos dominantes y que se construyen desde una mirada descolonizadora. Jorge Flores Velasco, «La forma-fronteriza: la búsqueda de una estética decolonial del Nuevo Cine Latinoamericano» (Universidad Sorbona Nueva, 2018).

2 Entendemos como formas canónicas a los modos de representación institucional (MRI) que constituyen una serie de convenciones o normas estandarizadas que codifican el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Estos modos fueron creados e implementados en la primera década del siglo XX. Noël Burch, *Praxis del cine* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1970).

3 Entendemos la extramodernidad como el o los modos de existencia que se encuentran por fuera del paradigma de la modernidad. Eduardo Viveiros de Castro, «The Modes Of Existence Of The Extramoderns», en *Reset Modernity!*, ed. por Bruno Latour, 1.a. ed. (Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media; Cambridge, MA: MIT Press, 2016), 530-37.

las formas culturales y artísticas de las cosmovisiones extra-modernas y del sincretismo de estas con la civilización occidental. Proceso que, como sabemos, se llevó a cabo durante la expansión de los imperios europeos que implementaron el colonialismo; luego de las independencias, este proceso continuará en la colonialidad. La «forma-fronteriza» representa un discurso dialógico que confronta estas dos vertientes.

Los enunciados cinematográficos de la «forma-fronteriza» reflejan la lucha de poderes hegemónicos y contra-hegemónicos dentro del espacio-tiempo de la geopolítica. Además, se sitúan lejos del primitivismo, corriente artística que vacía a las formas sensibles de cosmovisiones que no son la modernidad eurocéntrica, despojándolas de su valor cultural y epistémico para utilizarlas como simples expresiones exóticas. Si el primitivismo expone un aprovechamiento y una condescendencia innegable con relación a lo que puede llamarse la «diferencia», al contrario, la «forma-fronteriza» es el resultado de una irrupción violenta de esa diferencia en los cánones estéticos occidentales. Este tipo de enunciados descolonizadores dan cuenta de un conflicto entre las formas artísticas o epistémicas de las culturas y aquellas de la civilización occidental. A través de varios procedimientos, la «forma-fronteriza» reconstituye y unifica fragmentos culturales dispares, pero siempre conservando sus cualidades epistémicas. En ese sentido, las formas sensibles de la colonialidad y de la extramodernidad tienen un espacio en la producción cinematográfica mundial. Los films que recurren a esta forma de enunciación están construidos sobre la base de un juego de perspectivas, donde el lugar de enunciación adopta el punto de vista desde fuera de la modernidad eurocéntrica, dando a lo extramoderno un lugar en la modernidad. Por esto, la «forma-fronteriza» en el cine tiene siempre una potencialidad

espistemo-crítica⁴, es decir, el film como un todo que queda abierto y que puede tener un punto de vista crítico sobre los propios fragmentos que lo componen. En el film, las formas no canónicas se presentan al mismo nivel que las canónicas, se trata de un régimen estético⁵, otro que redefine los límites entre lo que pertenece a las convenciones del lenguaje cinematográfico del cine clásico y moderno occidental y aquello que no. Films que descolonizan el propio cine y que, para ello, se apropián de las formas canónicas para revertir sus jerarquías y normas, la «forma-fronteriza» de estos enunciados constituyen la emancipación de la diferencia ante la modernidad.

La «forma-fronteriza» del cine descolonizador mixtura la estética y la *aesthesia*⁶ produciendo una *línea de fuga*⁷, un *pliegue*⁸ entre la modernidad y la extramodernidad. Estos films se sitúan en una epistemología también fronteriza, se sitúan en el exterior de «los sistemas discursivos alienantes del saber y del poder»⁹. Dicho de otra manera, la «forma-fronteriza» es un enunciado, un relato cinematográfico, que surge en la intersección de la civilización occidental y las cosmovisiones sobre las cuales la modernidad ha erigido su hegemonía. En ese sentido, estos films repercuten sobre las

4 Para Walter Benjamin, el conocimiento está dirigido a lo particular, pero no inmediatamente su unidad. La unidad del conocimiento, en la medida en que existe, preferiría ser un conjunto de conexiones que solo se pueden producir de forma mediata, es decir, a partir del conocimiento particular y por una especie de compensación recíproca. Walter Benjamin, «Préface épistème-critique», en *Origine du drame baroque allemand* (París: Flammarion, 1985), 29–72.

5 Jacques Rancière, *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, 1.a. ed. (París: Éditions Galilée, 2011).

6 Id.

7 Para Deleuze y Guattari, el devenir no es ni uno ni dos, sino un entre dos, frontera o línea de fuga. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*, 1.^a. ed. (Valencia: Pre-Textos, 1988).

8 El pliegue de Deleuze es una concepción de la lectura filosófica como recreación de un pensamiento a partir de la descripción de sus condiciones formales de existencia. Gilles Deleuze, *El pliegue*, 1.^a. ed. (Barcelona: Paidós, 1989).

9 Michel Foucault, *La arqueología del saber*, 1.^a. ed. (Méjico: Siglo XXI, 1970).

epistemologías no occidentales, al mismo tiempo que contribuye a consolidarlas y transformarlas; se trata de sustraer el enunciado cinematográfico del paradigma de sistemas de representación, de figuración, de producción y de difusión hegemónicos. El film se crea en un espacio-tiempo epistémico desterritorializado.

El film descolonial sufre un proceso de desterritorialización y de reterritorialización durante su producción, que le confiere una *autonomía relativa*¹⁰, relativa en la medida que el film siempre estará condicionado por las tecnologías desarrolladas por la industria cinematográfica hegemónica y por sus sistemas y procesos. En la «forma-fronteriza», la práctica epistemo-crítica es la práctica dominante por sobre cualquier otra práctica cinematográfica, produciéndose así la *autonomía relativa* con relación a los cánones cinematográficos. Esta práctica está asociada a procesos de experimentación tecnológica que aparecen como partes constitutivas de su funcionamiento como enunciado.

Estética y *aesthesia*, conocimiento científico y saber ancestral, historia y mito, política y ritual, se encuentran al mismo tiempo que se separan produciendo un *pathos* en el que los sistemas discursivos y de representación encuentran sus límites, dejando lugar para la materialidad del enunciado se vuelva visible. El *pathos*-epistémico produce efectos catárticos al poner en escena el poder contrahegemónico de las formas sensibles de las cosmovisiones no occidentales y confrontándolas con formas canónicas del cine en el mismo relato.

La «forma-fronteriza» es también una parodia del universalismo tradicional filosófico occidental moderno ya que desvela las intersecciones y las relaciones de poder

10 Louis Althusser, *Positions*, 1.a. ed. (París: Editions Sociales, 1976).

entre el discurso de la dominación y la explotación de los pueblos del sur global. La parodia resulta en un enunciado que critica al universalismo y al sujeto occidental por tener la exclusividad de la propiedad del *ser* y del mundo. La mirada descolonizadora en el cine vuelve visible la posibilidad de creación de un espacio-tiempo donde *el otro* existe, a diferencia del cine de los países hegemónicos donde el colonizado es caracterizado como el «no-*ser*» que no tiene derecho a gobernar su propio territorio¹¹.

Las prácticas cinematográficas de los movimientos cinematográficos del sur global son propias de un *universalismo concreto*¹² que es portador de singularidades que tienen relaciones horizontales. También se lo podría denominar como un cine del *pluriversalismo*¹³, ya que crea relatos en la intersección de diferentes maneras de ver el mundo y da forma a alegorías del mundo, donde los roles sociales están suspendidos y son intercambiables entre sí.

11 Según de Sousa Santos, el pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles: las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de «este lado de la línea» y el universo del «otro lado de la línea». Boaventura de Sousa Santos, «Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes», en *Epistemologias do Sul*, ed. por Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Menezes, 1.^a ed. (Coimbra: Almedina, 2009), 23–72.

12 Este concepto tiene como objetivo mantener las luchas firmemente en la articulación entre luchas particulares y opresiones específicas y el hecho de que son inseparables de las grandes luchas sociales. El concepto de Césaire no busca la división o la oposición que debilita la lucha, la unidad y la solidaridad de los oprimidos. Aimé Césaire, *Oeuvres complètes: Oeuvre historique et politique*, 1.^a ed. (Le Lamentin, France: Editions Désormeaux, 1976). p. 472.

13 El *pluriversalismo* es una alternativa al concepto *universal* de la tradición filosófica occidental que propone otros medios –descolonial– pensando en la *universalidad* como *pluriversalidad*. El concepto *universal* desarrollado por Descartes, Marx, Hegel y Kant se enfrenta a una visión descolonial en perspectiva afrocaribeña propuesto por Aimé Césaire en *Concrete Universalism*. El *pluriversalismo* es la verdad que gobernó las relaciones entre los humanos que no son hechas por la razón humana occidental de la modernidad eurocétrica, sino en una dialéctica transmoderna, siguiendo el concepto de *transmodernidad* propuesto por Enrique Dussel. La noción de *transmodernismo* y *pluriversal*, a nivel político, es reconocible en las acciones de los zapatistas del proyecto político: La Otra Campaña. Ramón Grosfoguel, «Towards a Decolonial Transmodern Pluriversalism», en *Tabula Rasa*, n.º 9 (2008): 199–216.

La «forma-fronteriza» de los films descoloniales de América Latina tiene un doble filosófico en lo que se ha denominado *perspectivismo multinaturalista*¹⁴ para hablar de la cosmovisión de los pueblos originarios de la Amazonía. Lejos del relativismo multicultural, el *multinaturalismo* aprehende el mundo como la intersección de varios puntos de vista que dan cuenta de diferentes maneras de ver una sola cultura universal; se trata de una visión del mundo donde hay una sola cultura y varias naturalezas de aprehenderla. El *pathos-epistémico* de la «forma-fronteriza» funciona de una manera similar, primero haciendo del film un enunciado unitario pero abierto donde un juego dialéctico se produce en las fronteras de la modernidad. La «forma-fronteriza» desvela el origen, la significación o la extrañeza de los diferentes puntos de vista del mundo que la componen. Al contrario, el enunciado multicultural subordina las formas no modernas a los cánones cinematográficos occidentales¹⁵. Las formas enunciativas del *multiculturalismo* no ponen en perspectiva los desafíos culturales y políticos de los elementos diversos que las componen. Al contrario, la «forma-fronteriza» representa una sola cultura universal mientras, al mismo tiempo, da cuenta de las múltiples maneras de entender esa cultura *pluriversal*. El *multinaturalismo* de la «forma-fronteriza» y de los films descolonizadores representa, entonces, el espacio-tiempo de una sola cultura y de ontología variable, es decir, una cultura en transición y mutación constante.

La tensión que surge de la copresencia de puntos de vista epistemológicos en la «forma-fronteriza» hace que

14 Eduardo Batalha Viveiros de Castro, *Inconstância da alma selvagem*, 1.^a. ed. (Cosac & Naify, 2002).2002

15 Sección áurea o regla de los tres tercios, escala de planos, jerarquía en la actuación, tendencia en la actuación hacia el naturalismo, el *raccord*, etc.

el enunciado siempre se vuelva idea. El objetivo del enunciado cinematográfico descolonial es diseñar una imagen a escala del mundo, como la utilización de la alegoría¹⁶. El film-idea tiene su propia manera de aprehender el mundo más allá del enunciador, al igual que ocurre en el perspectivismo amerindio que refuta la diferencia entre sujeto y objeto¹⁷. El enunciado cinematográfico descolonial no es la expresión de un sujeto, sino un punto de vista autónomo portador de un punto de vista propio.

La «forma-fronteriza» del nuevo cine latinoamericano

El nuevo cine latinoamericano (NCL)¹⁸ y su «forma-fronteriza» se funda en el conflicto entre dominación y explotación de la subjetividad de, por lo menos, cuatro modos de pensamiento que se han desarrollado simultáneamente en América Latina: la modernidad barroca, la modernidad eurocéntrica, la colonialidad y las cosmovisiones de los pueblos originarios. En ese sentido, el NCL, y otras expresiones artísticas descolonizadoras del siglo XX, constituyen figuraciones de la tensión entre la cultura occidental y las epistemologías ocultas por el colonialismo constituyendo una ecología de saberes¹⁹.

16 Ismail Xavier, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, 1.^a ed. (São Paulo: Cosac Naify, 2007). Ismail Xavier, «Cinema: O drama barroco de Glauber Rocha», *Folha de S.Paulo*, 22 de agosto de 2001, acceso el 16 de noviembre de 2017, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.

17 Como señaló Whitehead, heredero del perspectivismo europeo de Leibniz, «todas las cosas actuales son sujetos cuando cada una comprende el universo del que procede». Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, 1.^a ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1929), p 124

18 De ahora en adelante utilizaremos el acrónimo NCL para referirnos al nuevo cine latinoamericano.

19 «[...] la ecología de saberes es, básicamente, una contra-epistemología. El impulso básico que lo hace emerger resulta de dos factores. El primero es el nuevo surgimiento político de pueblos y visiones del mundo en el otro extremo de la línea como compañeros de la resistencia al capitalismo global, esto es, la globalización contrahegemónica» Boaventura de Sousa Santos y María Paula Menezes, *Epistemologias do Sul*, 1.^a ed. (Coimbra: Almedina, 2009). p. 47

Generalmente, el estilo que define una forma estética se funda principalmente sobre aspectos externos. Si bien la consideración de ciertos aspectos estilísticos es sin duda importante, es indispensable explicar su razón de ser. Es por esto por lo que se desea abordar la estética descolonial de la «forma-fronteriza» a través de características formales y sus implicaciones epistemológicas: *extremosidad crítica*, retórica, antihéroe, suspensión y forma inacabada.

Los cineastas del NCL pueden utilizar la exuberancia o la simplicidad porque tanto la una como la otra pueden servir al proyecto estético y político de este movimiento cinematográfico. Sin embargo, el empleo de la abundancia o de la simplicidad responden en todos los casos a una sola condición: ella debe producir *extremosidad crítica*, es decir, la capacidad de sorprender al espectador al mismo tiempo que el film revela una dimensión crítica del funcionamiento de la relación de poderes de las formas canónicas del cine. La *extremosidad* de las imágenes del NCL tienen como objetivo una toma de conciencia del espectador del *statu quo*, es por esto por lo que denominamos *extremosidad crítica* a la primera característica de la «forma-fronteriza» del NCL. La *extremosidad crítica* es una crítica radical del orden establecido.

Un ejemplo de *extremosidad* se encuentra en la secuencia de *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, que hace un análisis sociológico de la sociedad cubana antes de la revolución. La secuencia comienza con el intertítulo: «La verdad del grupo está en el asesino», y muestra cómo la *extremosidad crítica* está siempre ligada a cualquier expresión de violencia de parte del poder. Las imágenes muestran escenas de torturas, de gente con armas, de juzgamientos a torturadores de la dictadura y de testimonios perturbadores de las acciones violentas de Estado perpetradas por Fulgencio Batista. Estas imágenes van acompañadas de la voz off de Sergio, protagonista del film, que explica

fríamente el funcionamiento de la violencia en los seres humanos que se refugian en la figura del grupo.

En *La hora de los hornos* (1968), la *extremosidad crítica* aparece en una secuencia donde la vida del hombre neocolonizado es comparada con la vida de una res condenada al matadero. Imágenes de vacas sacrificadas y por sacrificar son acompañadas por música lírica europea. La *extremosidad crítica* de este pasaje de la película da cuenta de la magnitud de la violencia que ejerce la dominación y explotación del Estado hacia las franjas más bajas de la sociedad argentina. En el caso de *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, la ternura con la que es filmada y relatada la vida de los personajes más pobres de la ciudad de Santa Fe en Argentina muestra que la *extremosidad crítica* del NCL puede ser violencia contenida y latente. El solo hecho de mostrar lo que nunca se pudo mostrar o lo que jamás se mostró del subdesarrollo en América Latina deviene un acto descolonizador que desvela la mirada colonizadora de los privilegiados de la sociedad argentina. Por último, en *Yawar Mallku* (La sangre del cóndor, 1969) de Jorge Sanjinés, la revuelta silenciosa que experimenta Sixto, el personaje principal, cuando atraviesa el corredor del hospital para terminar por encontrar a su hermano muerto porque él no tuvo suficiente dinero para pagar una transfusión de sangre, es otro ejemplo. La violencia de esta crítica a la sociedad boliviana deviene visible cuando Sixto decide regresar a su comunidad para luchar junto a su pueblo. La estética descolonial del NCL da cuenta de la violencia de las tensiones producidas por el subdesarrollo, el neocolonialismo, la dependencia económica, el racismo y el genocidio amerindio. La puesta en escena de la matriz colonial del poder en esta secuencia refleja los rasgos de un mundo en ruinas.

La violencia como ruina de la subyugación colonial, y neocolonial, del paradigma de la modernidad/colonialidad, es

desvelado en el sufrimiento, pero también en la ternura y la rebelión de los films del NCL. La violencia inherente a la colonialidad reflejada en estos films será siempre extrema, extrema, incluso si la puesta en escena o la trama del film no es exuberante.

Otra de las características de la «forma-fronteriza» del NCL es la retórica. La famosa secuencia de apertura de *La hora de los hornos*, que intercala imágenes de violencia con planos negros, se puede describir como golpes de puño sobre la pantalla. Asimismo, la secuencia que muestra a la élite argentina a través de un discurso persuasivo:

Estos son. Cincuenta familias bonaerenses que se han apropiado de cuatro millones de hectáreas. [...] Estos son. Un 2 % de ganaderos dueños del 40 % del ganado vacuno. Apenas un 5 % de la población activa, pero que anualmente se lleva el 42 % del ingreso nacional. Los dueños del país.

Yawar Mallku comienza con un intertítulo que compara el nazismo y la política exterior de los Estados Unidos, testimonio de una rabia contenida y de una necesidad de rebelión:

Nosotros somos los amos, estamos antes que ellos. Los esclavos deberán trabajar para nosotros cuando no los necesitamos pueden también morirse (Martin Bormann, dirigente Nazi).

[...] El habitante de una nación desarrollada no se identifica con el hambriento de la India o Brasil. Vemos a esa gente como una raza o especie distinta y en realidad lo son. Idearemos. Antes de cien años métodos para deshacernos de ellos (Ralph Digton, Estados Unidos).²⁰

En estos dos ejemplos, vemos que la toma de conciencia de los cineastas del NCL de su propia *subalternidad* en el orden

20 *La hora de los hornos* (1968) del Grupo Liberación.

mundial deviene un método de trabajo. Esta situación explica el rol central de la antítesis en el proyecto estético y político del NCL. Esta característica nos lleva a otro elemento de la «forma-fronteriza»: el antiheroísmo. Por ejemplo, Paulo en *Terra em transe* (Tierra en trance, 1969) de Glauber Rocha, Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, Sixto en *Yawar Mallku*, los niños de *Tire dié* y los propios realizadores en *La hora de los hornos* son antihéroes que luchan contra el orden establecido. Se trata de antihéroes revolucionarios, radicales, rebeldes, exaltados; en una sola palabra: de sujetos críticos y extremos. La mayoría de los films del NCL cultivan el antiheroísmo, ya que la materia heroica se muestra pertinente para representar las situaciones extremas del subdesarrollo latinoamericano. El antihéroe del NCL tiene la capacidad de transmitir lo extremo y lo desmesurado para romper las fuerzas en juego y golpear con más fuerza el estado de espíritu del espectador y propiciar su toma de conciencia.

Las características y los elementos de la *extremosidad crítica* de la «forma-fronteriza» en los films del NCL nos hacen comprender la importancia de la desproporción de una crítica radical. Esto se refleja en una puesta en escena que privilegia la utilización de planos secuencia —oblicuos y circulares—, la repetición de planos y de cortes de montaje abruptos, el juego de perspectivas entre varios puntos de vista, la sonorización compleja acompañada de varios planos sonoros, la orquestación casi siempre en contrapunto, la utilización de imágenes de archivo y la intertextualidad.

La «forma-fronteriza» del NCL busca emanciparse de las leyes del cine clásico y moderno, de las reglas del MRI²¹, a fin de suscitar el gusto y la admiración del espectador frente al temor y al encantamiento que se entremezclan. Al mismo tiempo, los films de este movimiento, a pesar de su crítica

21 Noël Burch y Francisco Llinás, *El tragaluz del infinito: (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)* (Madrid: Cátedra, 2008).

al clasicismo, no pierden la capacidad de generar procesos de identificación gracias a una trama y una retórica de la persuasión. No se puede olvidar que la estética descolonial del NCL, como toda forma barroca anticolonial latinoamericana, «busca falsear, debilitar, pero nunca destruir»²² el clasicismo.

Los films del NCL toman distancia frente al cine clásico y moderno occidentales, pero su crítica hace siempre referencia a las formas fílmicas clásicas. Esto quiere decir que la «forma-fronteriza» y la estética descolonial de este movimiento no pueden existir sin el cine clásico, ya que se oponen a él. Estos films imitan el clasicismo cinematográfico, falseando la medida justa de sus formas a través de la utilización de lo extremo o, como los propios cineastas han mencionado, del «hambre»²³ y de «lo imperfecto»²⁴. La estética descolonial del NCL es una estrategia para criticar el mundo con fuerza y libertad que no quiere ser el testimonio de una existencia satisfecha y calma, sino de un estado de excitación y de turbulencia. Este conjunto de films producidos en los años 60 y 70 son el apogeo de la sublimidad suscitada por la crisis y la inestabilidad política, económica y cultural a lo largo de la historia de América Latina. El juego de las perspectivas de modernidad, colonialidad y extramodernidad da como resultado un cine de la rabia, de la exaltación, de la demencia y de los delirios provocados por el conflicto de las formas artísticas canónicas y no canónicas que están en el origen de la cultura latinoamericana. El NCL es un cine del furor, de la cólera, del

22 Jon R Snyder, *La estética del Barroco*, trad. por Juan Antonio Méndez (Madrid: Antonio Machado Libros, 2014).

23 Glauber Rocha, «Uma estética da fome», *Revista Civilização Brasileira* 3 (1965): 68–71.

24 Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto (1969)», en *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1.^a ed., vol. 3, 3 vols., Colección Cultura Universitaria : Serie Ensayo (México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988), 63–77.

frenesí, de la pasión y de la violencia que propone a la «revolución» como la única vía hacia la descolonización.

El furor político de los años 60 y 70 es el contexto histórico de la estética descolonial del NCL, ya que los cineastas, en su deseo de resolver los problemas de América Latina, se sienten fuera de sí mismos. El gusto de los cineastas del NCL por los ritos y rituales está estrechamente ligado al furor de la revuelta estética y política de los jóvenes de la época. En *Tire dié*, el tema mismo del film es un ritual que consiste en mendigar a los pasajeros del tren cuando este pasa. En *Tierra en trance*, como su nombre lo indica, es un trance donde los ritos y rituales sincréticos tiene un rol fundamental. En *Memorias del subdesarrollo*, la secuencia de apertura muestra un baile en el que las personas están en un estado fuera de sí por la influencia de la música afrocaribeña. En *La hora de los hornos* tiene lugar un ritual amerindio para enterrar un familiar y en *Yawar Mallku* asistimos a la lectura de las hojas de coca por un *yatiri* aymara. Los ritos y rituales son generalmente representados por una puesta en escena extrema.

El cine de Sanjinés en particular es un buen ejemplo de esto ya que la puesta en escena de sus films es muy sobria, pero siempre, en un momento determinado del film, esa sobriedad es absorbida por el furor político, como en *Yawar Mallku* cuando se castiga a los visitantes norteamericanos. El furor de la estética NCL y de sus cineastas no es exclusivo de este movimiento cinematográfico, sino que constituía un estado generalizado entre los intelectuales y los artistas latinoamericanos de la época. El *ethos barroco*²⁵, concepto que ha sido utilizado para describir la forma de vida del sujeto latinoamericano, se sitúa deliberadamente fuera del orden establecido, llevado por

25 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 1.a. ed. (Méjico, D.F.: Ediciones Era : Universidad Autónoma de Méjico, 1998), consultado el 8 de mayo de 2016, <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/41031405.html>.

el deseo de transformar la sociedad. El furor político de los films del NCL y de sus cineastas tenía claramente por intención: la emancipación de las masas.

Todos los ejemplos que hemos dado comparten la suspensión como característica de la «forma-fronteriza» y de la estética descolonial del NCL. Esta suspensión actúa sobre el estado emocional del espectador, adicionando una dimensión política. La suspensión busca suscitar efectos que van desde el encantamiento hasta la perturbación del orden establecido. El film se suspende momentáneamente, hace una pausa, que pone atención en eso que la obra pretende transmitir para obtener un efecto más eficaz. Esto con el objetivo de focalizar la atención en el tema del film. El cineasta hace uso de la técnica de suspensión para intensificar, en un segundo momento, la crítica política dirigida al espectador. En ese sentido, se mezcla la puesta en escena sobria de las formas canónicas del cine para luego irrumpir con su deconstrucción, redoblando la fascinación del espectador para conducirlo a la acción política. En *Tierra en trance* hay un ejemplo interesante de suspensión, ya que el film comienza y termina con una escena onírica y experimental donde se ponen en escena los desafíos políticos del protagonista Paulo Martins. La imagen muestra a Paulo, quien empuña una ametralladora en un desierto mientras se escucha su lamento. El trabajo sonoro es muy complejo ya que mezcla sonorización (viento, disparos, etc.), música y voz off. Además, un texto incrustado en la imagen da testimonio de la intención de suspender en el tiempo el estado de ánimo durante su muerte.

La suspensión incita al espectador a participar en el film, o por lo menos, a implicarse subjetivamente. La situación instaura un vínculo más profundo entre el espectador y el lugar de enunciación. No se trata solamente de provocar una adhesión intelectual en el espectador, sino más bien

emocional; de ahí la utilización de la suspensión para regular el movimiento y el tiempo del relato del film.

El mejor ejemplo de suspensión es tal vez la secuencia final de *La hora de los hornos* titulada «*La opción*». Sobre las imágenes de un entierro amerindio, una voz en *off* enuncia sus propósitos: «Los pueblos latinoamericanos son pueblos condenados. El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias. Vida y muerte están marcadas por la violencia cotidiana. Esta es nuestra guerra»²⁶. Luego el locutor anuncia algunas cifras aterradoras concernientes a las tasas de defunciones y de hambre mostrando un ser humano latinoamericano condenado a un destino inevitable para después exponer las famosas imágenes de archivo que muestran al Che Guevara en su lecho de muerte en Bolivia. La voz en *off* continua:

¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elección con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final, se convierte en un acto liberador. Una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida. El (Che Guevara) es ya la vida y la liberación misma totales.²⁷

Un *zoom in* hace un retrato del Che Guevara muerto. La voz en *off* continúa: «En su rebelión, el latinoamericano recupera su existencia»²⁸. Al final de esta última frase la imagen del rostro del Che se congela y persiste varios segundos mientras que una música afroamericana de tambores de guerra se hace escuchar. La escena sobre el rostro suspende

26 *La Hora de los Hornos* (1968) Grupo Liberación

27 *Id.*

28 *Id.*

el final del film como insinuando la acción política que debe proseguirle. La suspensión al final de *La hora de los hornos* nos lleva a otra característica de la estética descolonial del NCL: el aspecto inacabado de la obra.

Conclusión

Se puede concluir que las características de la «forma-fronteriza» y la estética descolonial del nuevo cine latinoamericano traducen, de alguna manera, una anamorfosis del clasicismo cinematográfico a través de una tensión entre elementos canónicos y no canónicos del cine, por medio de un juego de perspectivas entre modernidad, colonialidad y extramodernidad. Son distorsiones que buscan que el objeto estético desaparezca, o más bien, que su aspecto exterior se acerque a una cosa bien diferente para restablecer su propia realidad sobre los ojos del espectador cuando lo descubre desde un punto de vista determinado. El juego de perspectivas tiene un efecto de aproximación entre emoción y razón y tiene como objetivo la descolonización y la liberación de la mirada. En ese sentido, la «forma-fronteriza» de la estética descolonial es un arte político de la descodificación. Esto explica la importancia de la novedad, de la invención y del artificio de la serie de características que se han mencionado y que entran en este juego de perspectivas. En otras palabras, el grupo de formas sensibles diversas (modernidad, colonialidad, extramodernidad) que se organizan en torno del film son el núcleo de su artificio conceptual, artificio que en el caso de este recorrido investigativo propone la elaboración de una nueva idea de América Latina: contrahegemónica y subversiva.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Positions*. 1.ª. ed. Paris: Editions Sociales, 1976.
- Benjamin, Walter. «Préface épistémo-critique». En *Origine du drame baroque allemand*, 29–72. París: Flammarion, 1985.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. 1.ª. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1970.
- Burch, Noël, y Francisco Llinás. *El tragaluz del infinito: (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Castro, Eduardo Batalha Viveiros de. *Inconstância da alma selvagem*. 1.ª. ed. Cosac & Naify, 2002.
- Césaire, Aimé. *Oeuvres complètes: Oeuvre historique et politique*. 1.ª. ed. Le Lamentin: Editions Désormeaux, 1976.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue*. 1.ª. ed. Barcelona: Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. 1.ª. ed. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. 1.ª. ed. México, D.F.: Ediciones Era : Universidad Autónoma de México, 1998. Acceso el 8 de mayo de 2016. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/41031405.html>.
- Flores Velasco, Jorge. «La forma-fronteriza: la búsqueda de una estética decolonial del Nuevo Cine Latinoamericano». Universidad Nueva Sorbona – París 3, 2018.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. 1.ª. ed. México: Siglo XXI, 1970.
- García Espinosa, Julio. «Por un cine imperfecto (1969)». En *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1.ª. ed., 3:63–77. Colección Cultura Universitaria : Serie Ensayo. México: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública ; Fundación Mexicana de Cineastas ; Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Grosfoguel, Ramon. «Towards a Decolonial Transmodern Pluriversalism». *Tabula Rasa*, nº. 9 (2008): 199–216.

- Rancière, Jacques. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. 1.^a. ed. París: Éditions Galilée, 2011.
- Rocha, Glauber. «Uma estética da fome». *Revista Civilização Brasileira* 3 (1965): 68–71.
- Santos, Boaventura de Sousa. «Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes». En *Epistemologias do Sul*, editado por Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Menezes, 1.^a. ed., 23–72. Coimbra: Almedina, 2009.
- Santos, Boaventura de Sousa, y Maria Paula Menezes. *Epistemologias do Sul*. 1.^a. ed. Coimbra: Almedina, 2009.
- Snyder, Jon R. *La estética del Barroco*. Traducido por Juan Antonio Méndez. Madrid: Antonio Machado Libros, 2014.
- Viveiros de Castro, Eduardo. «The Modes Of Existence Of The Extra-moderns». En *Reset Modernity!*, editado por Bruno Latour, 1.^a. ed., 530–37. Karlsruhe: ZKM, Center for Art and Media; Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. 1.^a. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1929.
- Xavier, Ismail. «Cinema: O drama barroco de Glauber Rocha». *Folha de S.Paulo*. 22 de agosto de 2001. Acceso el 16 de noviembre de 2017. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2208200108.htm>.
- Xavier, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 1.^a. ed. São Paulo, Brasil: Cosac Naify, 2007.

El Colectivo Documental Semillas contra el agronegocio

Nicolás Scipione

Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires, Argentina

El cine documental en América Latina siempre se interesó en las luchas sociales, ambientales y rurales, pero, en el siglo XXI, motivado por una realidad que ya se hizo ineludible, está cada vez más atravesado por las demandas de las organizaciones ambientalistas o ecologistas. En algunos casos, como el del Colectivo Documental Semillas (CDS) que analizaremos en este trabajo, creemos que este interés renueva debates sobre el cine político y militante. Nos proponemos repasar su camino para caracterizar el cine del CDS. Así, aunque nos encontramos con algunas incertidumbres que no aspiramos a resolver en algunas pocas páginas, esperamos aportar un campo de análisis que permita conocer más la intervención de realizadores y realizadoras latinoamericanas sobre las problemáticas ambientales.

En 1996, el Estado argentino, a través de su secretario de Agricultura Felipe Solá y el presidente Carlos Menem, otorgó el permiso a grandes empresas para el uso de pesticidas y fertilizantes químicos en la industria agropecuaria. Esto produjo un enorme crecimiento de los volúmenes de producción y exportación, pero también causó la multiplicación de enfermedades en los pueblos, la profundización de la desigualdad económica entre el campo y las ciudades y dañó gran parte de

los suelos cultivables. Asimismo, se produjeron conflictos de intereses entre pequeños campesinos, grandes terratenientes y arrendatarios de las tierras. Todas estas problemáticas muchas veces han estado invisibilizadas por los grandes medios de comunicación que, entre otras cosas, fueron tejiendo intereses compartidos con empresas multinacionales del agronegocio y ocultando la acompasada construcción de organizaciones campesinas de pequeños productores de pueblos originarios y trabajadores agrarios que veían amenazada su tierra, su alimentación y su forma de vida.

Esta organización *desde abajo* se fue entreverando con un proceso paulatino, desde fines de la década de los 90, en el que el pueblo argentino sale a las calles contra las políticas neoliberales hasta que, en diciembre de 2001, el congelamiento de los depósitos bancarios desató una enorme crisis política que destituyó al presidente De la Rúa y dejó al descubierto concesiones del Estado argentino para empresas transnacionales¹. Toda la sociedad había puesto un límite a sus gobernantes y empresarios. Tal vez por eso, en 2003, el pueblo de la ciudad de Esquel en la Patagonia argentina, prohibió a través de un referéndum la instalación de proyectos de minería a cielo abierto (aún hoy lucha contra las presiones empresariales y la connivencia estatal) y aportó el primer grano de arena para que diferentes organizaciones sociales y campesinas comiencen a luchar contra el extractivismo en todas las regiones del país. Todos estos sucesos (y otros tantos más) fueron acompañados casi constantemente por arte callejero, videoactivismos e intervenciones variadas en todo tipo de manifestación política. Sebastián Hacher, en el prólogo del libro del Grupo de Arte Callejero (GAC), nos da un parámetro de lo que se vivía en esos tiempos:

1 Julián Zícaro, *Camino al colapso. Cómo llegamos los argentinos al 2001* (Buenos Aires: Ediciones Continente, 2018).

Después del estallido, en el verano caliente de 2002, parecía que el país entero se convertiría en una intervención del GAC. Las acciones donde se mezclaban las protestas y lo artístico eran impulsadas desde las asambleas en las plazas de la ciudad. La vida de miles de personas era una *performance* permanente.²

Sumado a todo esto, entre marzo y julio de 2008, un *lookout patronal* y los grandes *pools de siembra* contra la subida de impuestos a la exportación de maíz y soja (camuflado mediáticamente en una supuesta unidad contra el Estado y los altos impuestos), dejó expuestas las ganancias extraordinarias del sector agroindustrial local desde 1996 y, además, presionó al Gobierno de Cristina Fernández hasta que renunció el ministro de Economía y se dio marcha atrás con la medida³.

Entendemos que este contexto motivó la creación de la productora de contenidos audiovisuales CDS en 2009. En aquel momento sus fundadores, Juan Pablo Lepore y Nicolás Van Calloen, eran estudiantes de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y, al entrar en contacto con distintas comunidades campesinas y organizaciones sociales que luchan contra el agronegocio, la megaminería y el calentamiento global, se propusieron «visibilizar y poner al servicio de esa gente la herramienta documental»⁴. Hoy, tienen una relación estrecha con la Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT), una organización de cooperativas y pequeños productores que se convirtió en un importante actor en la política argentina ya que gestiona el Mercado Central de Buenos Aires y distribuye frutas y verduras para toda la ciudad y su área metropolitana, es decir, para un tercio de los argentinos y argentinas.

2 Ed. Colectiva, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009), 6.

3 Para más detalle de estos acontecimientos y las reacciones de las organizaciones sociales ver: Mariano Pacheco, *Desde abajo y a la izquierda. Movimientos sociales, autonomía y militancias populares* (Buenos Aires: Editorial Las cuarenta y El río sin orillas, 2019).

4 Juan Pablo Lepore, video en YouTube, <https://www.youtube.com/channel/UCmUu-XcVzwCQnQzVEmwirbtg>

Los primeros entornos

Podemos decir que se ha multiplicado la producción de cine documental con temáticas sobre la ruralidad, los debates ambientales y la repercusión de estas problemáticas y de la vida en general fuera de las grandes ciudades. Entendemos que es importante hurgar en las razones de esta proliferación ya que allí podemos encontrar nuevas formas de pensar la relación campo-ciudad, intervenciones de realizadores y realizadoras que piensan el documental de otras maneras fuera de lo usual e inclusive que, tal vez, se generen nuevos intereses en el público.

Lo primero que encontramos en nuestra búsqueda es incertidumbre, pero partimos de algunos elementos que creamos singulares: la situación política latinoamericana nuevamente marcada por la inestabilidad política y la lucha de intereses entre *autonomía* y *dependencia* pero, ¿esto influye en este notable crecimiento de la relación entre documentalistas y organizaciones sociales?

Algunos de estos films han traspasado ciertas barreras y llamaron la atención de cierta prensa, crítica y público que tal vez antes no tenía interés en estas películas. Por ejemplo, *La hija de la laguna* (2015) de Ernesto Cabellos, *La guerra del fracking* (2013) y *Viaje a los pueblos fumigados* (2018) de Fernando Pino Solanas tuvieron récord de espectadores. Incluso hubo algunas películas como *An Inconvenient Truth* (2006) de Davis Guggenheim con Al Gore o *Le monde selon Monsanto* (2008) de Marie Robin, que tomaron temáticas ambientales antes ignoradas por la gran industria cinematográfica y fueron éxitos económicos. ¿Esto indicaría que hay un nuevo interés del público o solo que los y las realizadores/as se sienten interpelados/as por esas realidades?

Otros aspectos importantes que se tienen que tener en

cuenta al analizar este tipo de documentales son las investigaciones de cine que han forjado las categorías de cine ambiental o «ecocine», que han renovado el interés por el cine rural o el cine etnográfico y que posibilitan la profundización en aspectos particulares de este tipo de documentales. Además, entendemos que algunas herramientas de las categorías de cine social, cine político o cine militante nos brindan herramientas para acercarnos a estas realizaciones, sobre todo si pensamos en la importancia que han adquirido en nuestra región las organizaciones de la lucha ambientalista. También los festivales con interés en este tipo de audiovisuales que se han multiplicado son un elemento clave para los cambios en la circulación.

Por otro lado, no es fácil conceptualizar las particularidades de lo colectivo o de las subjetividades que se ponen en juego para quienes son realizadores y/o militantes en estos contextos, pero vale la pena intentarlo ya que, en ese mismo intento, encontramos valiosos elementos que dan cuenta de ciertas regularidades y algunos cambios de perspectiva de los realizadores y sus productos.

El CDS, poco a poco, construye una relación directa con ciertas organizaciones sociales, luchadores/as campesinas y ambientales, que llega hasta hoy. Desde su creación han producido cinco largometrajes: *Sin patrón. Una revolución permanente* (2014), sobre empresas recuperadas luego de la crisis de 2001; *La jugada del peón. El agronegocio letal* (2015); *Olvídalos y volverán por más. Megaminería y neoliberalismo* (2016); *Agroecología en Cuba* (2017); y finalmente *La vuelta al campo. Luchas campesinas por el buen vivir* (2020). Con sus últimos dos largometrajes ha llegado a diversos festivales en todo el mundo, lo que tal vez sea uno de sus objetivos logrados. En particular, si analizamos las últimas cuatro realizaciones del CDS, vemos que brindan herramientas para examinar la situación de los

documentales ambientales y también nos permiten arrimar algunas primeras hipótesis sobre lo que podría ser un campo nuevo por explorar. Realización tras realización, el grupo se va posicionando más cerca de las organizaciones sociales que luchan contra la minería a cielo abierto, contra los agronegocios o advierten sobre las consecuencias del cambio climático.

Del interés a lo colectivo

Del CDS y sus largometrajes se puede trazar un recorrido: desde el interés de unos estudiantes de la ciudad de Buenos Aires sobre una cuestión de investigación que se convierte en una realidad cotidiana o desde un montón de ideas sueltas hasta un conocimiento de los sectores en disputa y una toma de posición por la causa de las organizaciones campesinas. Allí nos surgen otros interrogantes: ¿cuál es el lugar de estos realizadores en la lucha política?; ¿cómo transmiten un debate político invisibilizado en los medios masivos?; ¿les interesa llegar a la mayor cantidad de público posible?; ¿hay narrativas estética o políticamente disruptivas? y si las hay, ¿cómo las utilizan para lograr los objetivos políticos esperados? ¿Se pueden encontrar regularidades en las experiencias del arte político colectivo? Las tensiones recurrentes que aparecen son un motor de búsqueda para los realizadores y realizadoras que, por consiguiente, motivan a quienes investigamos⁵.

Entendemos que la relación que se establece entre realizadores y organizaciones, de alguna manera, acompaña los procesos políticos de la sociedad y, cuando el arte pone el énfasis en lo colectivo, como explica Raymond Williams⁶, es

5 Profundizo sobre estas tensiones en: Nicolás Scipione, *El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes*, (Buenos Aires: Coop. Esquina Libertad, 2018).

6 Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003),

resultado de un proceso de intercambio entre esos sectores. Pero, ¿cómo aparece lo colectivo, novedoso, revolucionario o político en este caso particular? El GAC, en su libro, hace un interesante aporte sobre estos debates que nos permite entender también cuál es la visión de los realizadores del CDS:

Los/as lectores/as tendrán la posibilidad de desmitificar al GAC, comprobando que no inventamos nada nuevo. La sabiduría popular se basa en la reapropiación de los formatos y los procedimientos, todo el tiempo se recrean interpretaciones mutantes de antiguas prácticas.⁷

Su carácter colectivo se fue construyendo paso a paso. Primero se dio la formación del colectivo audiovisual, después se empezó a colectivizar pensares e imágenes con las organizaciones, después con las comunidades campesinas y, por último, se preguntó sobre lo colectivo hacia toda la humanidad en tiempos de pandemia. En este último aspecto de lo colectivo aparecen los diversos modos de pensar lo político, lo militante y una estética dentro de esta posición adquirida. Por eso, en sus documentales —y en otros tantos también— encontramos apelaciones al cuidado de nuestra salud, de nuestros pueblos, de nuestras ciudades y de nuestro planeta como complemento de las denuncias sobre las problemáticas económicas. Nos dicen continuamente que lo que está en juego es una forma de vida en el campo pero también el futuro de la humanidad⁸. Asimismo, en una entrevista a Juan Pablo Lepore⁹, él plantea que:

7 Ed. colectiva, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009), 19.

8 Roberto Forns Broggi. «Los retos del ecocine en nuestras Américas: rastreos del buen vivir en tierra sublevada», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 40, No. 79, (2014): 315-332

9 Juan Pablo Lepore, entrevista por el autor, 21 de abril de 2021.

...es indispensable para nosotros trabajar en conjunto con las organizaciones campesinas (...) Desde nuestro primer documental hasta hoy fuimos afianzando nuestro vínculo con las organizaciones y nos esforzamos para formarnos como realizadores.

Esto es una muestra de crecimiento del colectivo en su forma de hacer cine, pero también de construcción de su forma de intervenir políticamente. De esa manera, va conformando una especie de programa político que se presenta en sus realizaciones y que en principio podemos entender como lo que Plantinga llama un *documental periodístico*¹⁰. De hecho, varias de sus proyecciones buscan hacerlas para los trabajadores y trabajadoras del campo. Así queda plasmado en algunos de sus videos promocionales publicados; Lepore se refiere a ello:

...lo importante es que la gente de las organizaciones se vea representada en las películas que hacemos (...) En los debates después de la exhibición de las películas es donde comienza nuestro trabajo como realizadores.

Cineastas y militantes

El CDS continuamente está en un proceso de reconocimiento mutuo con los y las activistas y esto se registra si avanzamos película tras película. En *La jugada del peón* y *Olvídalos y volverán por más* se enfrentan argumentos populares contra argumentos empresariales y gubernamentales. Se utiliza allí un recurso documental recurrente: por un lado, las organizaciones campesinas cortan las rutas y los caminos para recla-

¹⁰ Carl Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción*. (México: UNAM 2014), 57

mar por lo que les resulta justo y, por otro, se contrasta esa realidad con las publicidades de monstruos del agronegocio como Monsanto. En sus últimos dos documentales esto sufre algunas modificaciones. A medida que los/as realizadores/as van conociendo más de los temas que están tratando, las preguntas en las entrevistas tienen más información de modo que los testimonios son más precisos, los argumentos son más detallados y la descripción de la realidad que viven los trabajadores y trabajadoras de la tierra es mucho más fácil de identificar. En *Agroecología en Cuba*, las formas de organización cubanas ocupan casi todo el documental y los anuncios publicitarios de productos agroquímicos casi no aparecen. En *La vuelta al campo*, las imágenes de las protestas ya no están para contraponerse a las publicidades de Monsanto, sino que representan una forma de vida y de pensar el presente de esos campesinos y campesinas. De este modo, creemos que queda plasmada la relación dinámica que existe entre el CDS y las organizaciones, entre la lucha social y los objetivos de los realizadores. Así, Lepore puede declarar sin tapujos que,

Poder 'volver al campo' depende de muchos factores, lo comunicacional es muy importante, los movimientos sin tierra, como el de Brasil, vienen a hacer justicia del uso del artículo 184 de su constitución, que habla de una reforma agraria. Acá estamos luchando por la ley de acceso a la tierra que tiene como bastión a la agroecología y que la actividad productiva pueda estar en manos de los campesinos, que hoy pagan alquileres carísimos por las tierras. Cada vez hay más tierra en pocas manos. Es vital que se apoye masivamente una ley de acceso a la tierra.¹¹

11 Juan Pablo Lepore, video en YouTube,
<https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>

Y en la proyección de *Agroecología en Cuba*, en la Universidad de Santiago del Estero (UNSE), decía:

Pretendemos hacer un documental que sea auténtico, que tenga una mirada empática, que tenga una visión sensible y tenga que ver con la gente, con lo que le pasa a las personas y con los temas que a todos les importa con una mirada que no cuentan los medios de comunicación, con la esencia de cine documental.¹²

Maestros, herramientas y análisis

Con todo esto podemos decir que los últimos cuatro documentales del CDS abordan, de distintos modos, el impacto político y económico que han tenido el extractivismo minero y el cultivo con agrotóxicos en Argentina y son muestra de cómo utilizaron diferentes estrategias para representar las demandas sociales y su compromiso político. Es necesario, además, hacer una caracterización de esa posición: ¿qué significa hacer cine militante y cine político en el siglo XXI en América Latina?, ¿tiene una estética particular?, ¿el CDS tiene intención de problematizar sobre estas cuestiones dentro del campo cinematográfico?

Aunque no parece ser la postura que toma el CDS ante los/as campesinos/as, estos films están producidos por personas que viven en las ciudades (muchas veces también el público al que apuntan) y por momentos parecen narradas como un viaje a lo desconocido pero a partir del concepto «ecocine»¹³, que proporciona algunas herramientas interesantes para contraponer las formas de vida en el capitalismo

12 Juan Pablo Lepore, «Juan Pablo Lepore presenta: Agroecología en Cuba», entrevista, video en YouTube, 15:32, <https://www.youtube.com/watch?v=HySjhjbPdKE>

13 Roberto Forns Broggi, *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas*, (Lima: Nido de Cuervos, 2012).

y su enorme distancia con las formas de vida de las comunidades en todos nuestros países. De la misma forma, nos permite establecer puentes entre las distintas realizaciones y sus argumentaciones más allá de los condicionamientos sociales de los realizadores. Así vemos cómo los espacios rurales aparecen solo de dos maneras muy marcadas: por un lado, en plena disputa establecida sobre ellos, es decir, en pelea entre terratenientes y habitantes y, por otro, mostrando cómo las comunidades dan vida a estos espacios.

En la entrevista realizada para este trabajo, Juan Pablo Lepore comentó que el CDS sigue «cierta línea de trabajo marcada por realizadores como Raimundo Gleyzer, Fernando Pino Solanas o Glauber Rocha. Simplemente seguimos una línea del cine latinoamericano». Incluso cuando define su búsqüeda lo hace en referencia al *Cinema Novo*: «...el cine para nosotros es “ideas en la cabeza y una cámara en la mano”». ¿Esto nos indicaría que tienen cierta mirada de extrañeza antropológica sobre la vida en el campo? No, todo lo contrario. Podemos observar que aquellos realizadores de los que dicen nutrirse, buscaban reflejar una demanda política al Estado o a las empresas, pero también querían reflejar una identificación de ciertas formas de vida que se contraponen a la lógica del consumo que profesa la burguesía, el capitalismo y los medios masivos de comunicación. Además, aquellos también tenían de donde aprender. Por ejemplo, el cine etnográfico de Jorge Prelorán:

...a través de su filmografía, a lo largo de más de treinta años, el realizador argentino tuvo como principal objetivo de su cine etnográfico, la puesta en imágenes del desarrollo de las tareas laborales, acompañadas por el detallado comentario *over* de los biografiados.¹⁴

¹⁴ Javier Campo, *Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas*, (Buenos Aires: Rumbo Sur, 2020), 217

No sería en vano, entonces, observar que los films del CDS siempre describen el campo a través de las personas que lo trabajan, haciendo foco en sus formas de trabajo, en su cultura y en sus formas de pensar la vida (e incluso en los casos de personas que declaran haber vivido en las ciudades y ahora viven en el campo). Estas formas también remiten a los intereses del documental social de la Escuela Documental de Santa Fe o el cine etnográfico de los años 50 y 60, de Jorge Prelorán, Sergio Bravo, Humberto Mauro o Manuel Chambi, que tomaron sus cámaras para filmar las culturas populares de su tiempo en América Latina y fueron maestros (en muchos casos sin interés ni conocimiento de serlo) de los cineastas del nuevo cine latinoamericano¹⁵.

Aquel cine militante de los años 60 y 70 no puede desligarse de su contexto político y social que determina, además, una suerte de fusión transitoria entre el arte y la política¹⁶. Los films hacían explícitos sus objetivos de contrainformación, querían ser una denuncia y registrar las luchas del pueblo y los realizadores y realizadoras ponían todo de sí (su cuerpo y hasta su vida) para poder exhibir sus películas ya que ahí residía su acto militante y revolucionario. Como explica Maximiliano de la Puente¹⁷: «La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discurso fílmico se encuentra con sus actores-espectadores».

Creemos que ese interés es compartido por el CDS ya que busca que los campesinos y campesinas se sientan presentes en sus films. Además, allí se juegan también las necesidades colectivas de distribución, las formas de exhi-

15 Ibíd.

16 Ana Longoni, *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta*, (Buenos Aires. Ariel, 2013).

17 «Estética y política en el cine militante argentino actual», Maximiliano de la Puente, *La Fuga* Nro. 7, 2008, disponible en <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>

bición de los documentales y la cantidad de espectadores que se está buscando. En la entrevista, Lepore explicó que su público «debe ser lo más amplio posible porque nadie quiere comer soja transgénica». Allí se percibe otro punto de conexión con los objetivos de los cineastas de los años 60 y 70. Los documentales del CDS buscan también ser contrainformativos para público popular y tienen urgencia para terminar sus películas. Con respecto al grupo Cine de la base, del que participaba Raymundo Gleyzer, Pablo Piedras explica:

El objetivo fundamental del Cine de la Base es realizar un cine antiburgués, accesible para las bases. El pueblo (trabajadores, estudiantes, desposeídos) es el público al que apuntan los cortos. No se intenta hacer un cine intelectual para un pequeño grupo de gente, el documental estaba entendido ante todo como un arma de contrainformación para la toma de conciencia de las bases. Estamos hablando de películas que tienen que ser populares en el estricto sentido del término. De nada servía jugar a ser Jean Luc Godard ni Chris Marker porque no hubiesen podido ser comprendidos por sectores amplios en los plazos cortos de los que se disponía.¹⁸

Algunas relaciones posibles

En 2013, el gobierno argentino anunció como un logro el proyecto para instalar en Malvinas Argentinas (un pequeño pueblo en la provincia de Córdoba donde aún hoy falta el trabajo) una fábrica de la compañía Monsanto de producción de semillas transgénicas que se venderían a va-

18 Pablo Piedras, «El cine de la base. En busca de una estética militante», *Studi Latino-americanici*; Udine; Vol. 1 (2005): 19-24.

rios países de Latinoamérica, Estados Unidos y parte de Europa. En ese momento su población luchó contra ese proyecto hasta ganar. En el film *La jugada del peón*, el CDS contrapone la consigna «Fuera Monsanto» de los pobladores a las declaraciones del Gobierno y la gran industria agropecuaria que promovían esa instalación. El film utiliza recursos bastante usuales del cine documental como el material de archivo periodístico, de otros films o publicitario y lo contrapone a la información transmitida a través de la *voz over* o las imágenes de manifestaciones contra Monsanto en España, México, Guatemala y Argentina. Además, intenta dejar en claro de distintas maneras, la complicidad entre (o inacción de) los gobiernos latinoamericanos, los grandes productores sojeros y las empresas para fomentar el agronegocio. Por momentos, la *voz over* le contesta directamente a la presidenta Cristina Fernández, en otros, la cámara muestra a las comunidades de pequeños productores recibiendo amenazas de los grandes terratenientes. Además, el supuesto bienestar económico y los *lobbies* empresariales se responden con la denuncia (a través de testimonios) de los peligros sanitarios y ambientales de la producción del monocultivo de soja.

En *Olvídalos y volverán por más* ensayan una narrativa similar que contrapone el *lobby* empresarial y los polémicos avales de los gobiernos provinciales y el gobierno nacional (ahora a cargo de Mauricio Macri) con argumentos contra el extractivismo de la minería a cielo abierto y la autodeterminación de los pueblos. La información sobre el poder de *lobby* de estas empresas mineras en Canadá y España es un elemento importante del film para sostener la enunciación y sus propias conclusiones, así como lo son las consecuencias ambientales y económicas que las mineras producen, sobre todo porque esta información no

fue muy difundida en los grandes medios. También aparece el archivo periodístico, las imágenes de otros films, las declaraciones de gobernantes y empresarios que son respondidos con la *voz over* y los testimonios de especialistas que, en algunos casos, son los mismos que en el film anterior del grupo. Además, repite un final donde las propuestas y las experiencias de resistencia contra la minería marcarían un horizonte de solución para el futuro.

En estos dos primeros trabajos, la repetición de recursos es consecuencia de una estrategia permanente de registro de todos los lugares de conflicto y encuentros que traten temas pertinentes. El objetivo del CDS es registrar todo enfrentamiento y testimonio, según reconocen los mismos realizadores¹⁹. El trabajo acumulado de varios años de registro sobre las diferentes organizaciones y comunidades campesinas, poco a poco, les permite plantear alternativas al agronegocio con otras maneras argumentativas que parten de los lazos creados con las organizaciones. Así lo notamos en *La vuelta al campo* donde, a pesar de tener un reducido equipo técnico, utilizan el montaje y otros recursos narrativos de modos más estables y consiguen así dirigirse a un público más amplio. Quienes entregaron el Premio DOCA en la categoría de «mejor documental ambiental» en el Festival Internacional de Cine Mafici 2020 a *La vuelta al campo. Luchas campesinas por el buen vivir* señalan:

... aborda un tema de eterna discusión en la Argentina y en el mundo: la lucha campesina por el acceso a la tierra frente al agronegocio que avanza y la ciudad que expulsa. Sin complacencias, el film establece su línea política a través

¹⁹ Juan Pablo Lepore, video en YouTube <https://www.youtube.com/channel/UCmUuX-cVZwCQnQzVEmwirbtg>

de la entrevista. Los protagonistas en primera persona dan su testimonio. Detrás de sus tranquilas palabras hay un grito revolucionario que los medios tradicionales ignoran con discursos que fomentan una imposible convivencia de modelos. *La vuelta al campo* plantea su propósito y su lucha de manera contundente, una película contrahegemónica que debe ser difundida, discutida y celebrada.²⁰

En *Agroecología en Cuba* de 2017, la condición de filmar en otro país les obligó a trabajar con imágenes que no tenían en archivo. Filmaron las mismas temáticas, pero haciendo hincapié en las necesidades cubanas en el momento en que comenzaron el proyecto de las granjas y huertas urbanas y periurbanas. Nuevos objetivos que acercaron al campo y la ciudad, y que planteaban la utilización de los espacios en las ciudades, las nuevas formas de trabajar y las subjetividades de los trabajadores y trabajadoras del campo. La experiencia cubana les posibilitó proponer alternativas al agronegocio para que sean observadas por otros países latinoamericanos. Las imágenes y testimonios del esquema cubano integral, agrícola, urbano y suburbano que produce, estudia y distribuye verduras, frutas, plantas ornamentales, florales y medicinales, semillas autóctonas y el manejo de plagas, construyen una narrativa que contrarresta las imágenes del agronegocio, no hace falta mucho más. Lepore declara:

...es una de las herramientas más interesantes que pudimos sacar por la capacidad y las ganas que vemos que tiene la gente de llevar adelante y de aprender del proceso

20 Colectivo Documental Semillas, «Premio DOCA a *La vuelta al campo* por Mejor Documental Ambiental en MAFICI», video en YouTube, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=GAdb9WJ-dk8>

cubano para nutrirnos y ver más allá de esta realidad que nos parece inamovible e intransformable. En eso venimos trabajando, estamos filmando todo el tiempo y ese es el deporte de estar haciendo para luego compilar todo en estos largometrajes que son una especie de tesis de temas grandes y de materiales que vamos juntando a través del tiempo.²¹

Así, podemos problematizar sobre otro interrogante. Desde principios de siglo XX, losivismos artísticos cuentan con apoyos ideológicos, políticos o partidarios que respaldan, debaten y, muchas veces, avalan económicamente las intervenciones artísticas que juegan en la arena política. Por poner algunos ejemplos, las vanguardias artísticas tenían las tribunas del movimiento anarquista, socialista o los partidos comunistas; en los años 50 y 60, los movimientos de liberación política y los artistas comprometidos tenían un seguro resguardo en la Revolución Cubana²²; en 1968, intelectuales y artistas realizaron una obra en Argentina que crearía un fenómeno político y cultural de impacto mundial²³; los movimientos antiglobalización y los videoactivismos se nutrían de las teorías contra el neoliberalismo²⁴ pero, los realizadores y realizadoras como el CDS ¿qué apoyo teórico tienen? ¿las organizaciones sociales y movimientos ambientalistas o feministas? Si esto es así, ¿podemos pensar que sus películas nos proporcionan nuevas imágenes?; ¿necesitan crear un nuevo público de festivales o tienen que hablarle al público masivo?

21 Juan Pablo Lepore, video en YouTube

<https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>

22 Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, (Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2012).

23 Longoni, A. y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, (Buenos Aires: EUDEBA, 2013).

24 Ed. Colectiva, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, (Buenos Aires: Tinta Limón, 2009).

Un momento político, una historia, un universo de imágenes

En Argentina los debates sobre las problemáticas ambientales y campesinas tomaron fuerza desde 1996, acompañando lo que sucedía en todo el mundo. En esos años comenzaba un proceso que llevó a que las organizaciones sociales se hayan convertido hoy en actores del debate público latinoamericano. Estas organizaciones se enfrentan a Monsanto y Barrick Gold, por nombrar solo dos empresas, que son monstruos de las finanzas internacionales y condicionan a los gobernantes. En ese contexto, es necesario dirigir la atención hacia los miles de asesinatos a militantes ambientalistas en la última década. El brutal asesinato de Berta Cáceres en Honduras en marzo de 2016 encendió la alerta en toda la región. Solo en 2019 asesinaron a 212 activistas ambientales en América Latina²⁵. Entendemos que por eso Lepore, en la entrevista, comentaba que llevan 10 años haciendo registros y que «en algunos casos usamos las filmaciones que hace la gente con su celular en las manifestaciones».

En el caso del CDS, en los dos primeros documentos analizados parece notorio que han ido trabajando con dificultades económicas y a cuentagotas. De algún modo, eso desaparece en *Agroecología en Cuba*, tal vez por los aportes económico del Instituto de Investigaciones Fundamentales en Agricultura Tropical de Cuba (Inifat). Mientras que en *La vuelta al campo* notamos un cambio importante en cuanto al uso del financiamiento, ya que el CDS parece haberse concentrado en el mejoramiento técnico y las necesidades del mercado para pensar la distribución y recepción. En esta última pelí-

25 Mongabay, 29 de julio de 2020, «Latinoamérica: región donde más defensores ambientales fueron asesinados en 2019» <https://es.mongabay.com/2020/07/latinoamerica-mas-defensores-ambientales-asesinados-global-witness-2019-informe/>

cula, la dedicación sobre esto parece mayor aunque Lepore se lo adjudica particularmente a que «película a película vamos aprendiendo a ser realizadores también»²⁶. Tal vez por ambas razones la película fue seleccionada en diversos festivales en Argentina, Uruguay, México, Chile, Ecuador, Colombia y hasta en el *Life After Oil* 2020. En ese sentido, Lepore afirmó:

La vuelta al campo es la síntesis de una praxis concreta de ocupar la tierra de modo pacífico, es el lugar que nos corresponde en la historia como sujetos revolucionarios, de cambios y de transformaciones importantes. La película trata de englobar y llevar a la pantalla el relato que muestre y que genere empatía con sus protagonistas que son los campesinos y campesinas. La película viene a aportar a esa construcción colectiva que habla de los derechos negados. Las organizaciones son las protagonistas de la ocupación del territorio, y la contrapartida suelen ser los terratenientes y la justicia, los jueces que toman las decisiones en contra de los derechos de los campesinos.²⁷

Esa es la realidad que los atraviesa. Tal vez por este escenario, muchos realizadores han manifestado su preocupación por la llegada de sus trabajos, las formas de distribución y exhibición y han expresado interés por los festivales como espacios importantes para lograr sus objetivos, cuando ya hay festivales de cine ambiental en Argentina, Chile, Brasil, Uruguay, Bolivia, Ecuador, Colombia, República Dominicana y México, aunque puede ser que haya más que aún no conocemos²⁸. De

26 Juan Pablo Lepore, entrevista por el autor, 21 de abril de 2021.

27 Federico Paternó, «¿Cómo pensar la vuelta al campo?», Agencia de Noticias ANCAP, 2020 https://noticiasancap.org/2020/11/08/como-hacer-posible-la-vuelta-al-campo/?fbclid=IwAR1j-7xxrUqJqqEMo4z87YEw2SnKg_mROPUAQR1NvJ8We8Zx_LkUI-y464h8

28 Tania Chacón, «13 festivales de cine medioambiental en América Latina que debes conocer», Distintas Latitudes, 18 de abril de 2018, <https://distintaslatitudes.net/opportunities/cine-medioambiental-en-america-latina>

ahí surgen otras preguntas más: ¿estos pueden ser espacios de lucha discursiva contra los *lobbies* empresariales y los Estados? Pero, además, ¿pueden ser espacios de encuentro para fortalecer vínculos entre organizaciones sociales y realizadores?, ¿se puede construir un entramado de realizaciones, públicos, organizaciones, festivales, congresos, encuentros campesinos que acompañen y refuerzen las luchas ambientalistas?

Lo cierto es que, la realización colectiva con los sectores sociales en lucha tiene sus problemas porque las necesidades económicas de cada proyecto y las urgencias de las demandas populares no siempre se encuentran en el mismo tiempo y espacio y ambos juegan un rol ineludible para futuros proyectos. El CDS no es la excepción a esa regla. Aun así, sabemos que el financiamiento de los proyectos requiere mucha dedicación y durante los rodajes los recursos económicos son escasos. Generalmente es allí donde la solidaridad, la voluntad y la creatividad afloran.

Encontramos, en este breve análisis, algunas cuestiones interesantes con respecto a la relación que se establece entre las luchas sociales contemporáneas y las realizadoras y realizadores latinoamericanos a partir del camino recorrido por el CDS. Sus films proporcionan herramientas para conocer más sobre las formas de registro audiovisual, sus formas narrativas, las dificultades de seleccionar y presentar estas temáticas, los malabares financieros y de distribución a los que deben enfrentarse quienes los hacen, etc. Desde los estudios de cine deberíamos seguir desarrollando un análisis profundo de estos entrecruzamientos entre documentalistas, organizaciones sociales y el momento particular que vivimos con respecto a la explotación de los recursos naturales. Aquí solo compartimos algunas primeras impresiones para confeccionar colectivamente un mapa detallado de las relaciones existentes que esperamos seguir es-

tudiando porque así conoceremos también nuestro tiempo y nuestra América Latina.

A través del análisis de las realizaciones del Colectivo Documental Semillas pudimos dar cuenta de ciertas particularidades que el documental latinoamericano presenta, partiendo del interés por involucrarse a través de las realizaciones en las organizaciones sociales que luchan por cuestiones ambientales y rurales. Analizando su trabajo queda claro que algunas apuestas del Colectivo Documental Semillas (que es tan solo una de las experiencias de realizadores, realizadoras o grupos de cineastas que se interesan por este tipo de documentales) sirven para caracterizar este interés que intenta interpelar a la sociedad en su totalidad y quiere renovar debates. A partir de aquí, entendemos que puede reafirmarse un campo de análisis que permitiría conocer estas intervenciones, problematizando acerca del cine documental con temas sobre la ruralidad, la forma en que se presenta en el siglo XXI la relación campo-ciudad y las posibilidades que tiene el cine político y militante en estos tiempos de crear nuevos espacios de proyección de sus películas y nuevos intereses en el público.

Bibliografía

- Campo, Javier. *Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas.* Buenos Aires: Rumbo Sur, 2020.
- De la Puente, Maximiliano. «Estética y política en el cine militante argentino actual», *La Fuga* Nro. 7 (2008), <http://2016.lafuga.cl/cine-militante-i/13>
- Ed. colectiva . *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- Forns Broggi, Roberto. *Nudos como estrellas. ABC de la imaginación ecológica en nuestras Américas.* Lima: Nido de Cuervos, 2012.
- Forns Broggi, Roberto. «Los retos del ecocine en nuestras Américas: rastreos del buen vivir en tierra sublevada», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año 40, No. 79, (2014): 315–332.

- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.
- Longoni, Ana. *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta y setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2013.
- Pacheco, Mariano. *Desde abajo y a la izquierda. Movimientos sociales, autonomía y militancias populares*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta y El río sin orillas, 2019.
- Paternó, Federico. «¿Cómo pensar la vuelta al campo?», Agencia de Noticias ANCAP, 2020, https://noticiasancap.org/2020/11/08/como-hacer-posible-la-vueltaalcampo/?fbclid=IwAR1j7xxrUqJqqEMo4z-87YEw2SnKg_mROPUAQR1NvJ8We8Zx_LkUIy464h8
- Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM, 2014.
- Piedras, Pablo. «El cine de la base. En busca de una estética militante», *Studi Latinoamericani; Udine*; Vol. 1, (2005) https://www.academia.edu/2033354/EL_CINE_DE_LA_BASE_EN_BUSCA_DE_UNA_EST%C3%89TICA_MILITANTE
- Scipione, Nicolás. *El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes*. Buenos Aires: Coop. Esquina Libertad, 2018.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Zícaro, Julián. *Camino al colapso. Como llegamos los argentinos al 2001*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2018.

Fuentes digitales

- Colectivo Documental Semillas. Canal YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCmUuXcVZwCQnQzVEmwirbtg>
- Tania Chacón, «13 festivales de cine medioambiental en América Latina que debes conocer», Distintas Latitudes, 18 de abril de 2018, <https://distintaslatitudes.net/oportunidades/cine-medioambiental-en-america-latina>
- Mongabay. «Periodismo ambiental independiente en América Latina», 2020 <https://es.mongabay.com/2020/07/latinoamerica-mas-defensores-ambientales-asesinados-global-witness-2019-informe/>
- Colectivo Documental Semillas. «Premio DOCA Mejor Documental Ambiental MAFICI». Video en YouTube, 2:04, <https://www.youtube.com/watch?v=GAdb9WJ-dk8>

Nuevas perspectivas del documental militante contemporáneo

Archivo, memoria y violencia Cine de vanguardia contemporáneo en Latinoamérica

Andrés Dávila
Universidad de las Artes, Ecuador

Las películas presentadas en este artículo abordan la dimensión subversiva, crítica y militante del cine a través de propuestas formales y plásticas. Ya sea mediante la apropiación y la copresencia de tiempos y espacios heterogéneos (*Fordlandia Malaise*, *El laberinto*) o mediante el uso de las propiedades materiales de la película en 16 mm y la refilmación de videos encontrados en Internet o de fotografías en estado de deterioro (*La impresión de una guerra*, *El renacer del Carare*). La implantación técnica e industrial de la modernidad y la colonización del mundo por el hombre blanco europeo están estrechamente vinculadas al extractivismo, la industria militar y el control de los cuerpos, entre otras cuestiones. Respecto a este punto, las primeras investigaciones de Eadweard Muybridge y Etienne Jules Marey sobre el movimiento humano y animal desempeñaron un papel decisivo en los sistemas de producción industrial y en el establecimiento de sistemas de control y organización científica del tiempo de trabajo¹. Esta rentabilización y control de los cuerpos <<comienza con la

¹ Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde: liberté formelle, rébellion politique, émancipation technique et économique* (París: CNDP Cahiers du cinéma, 2007), 27.

cronofotografía, pasa por el cine y se prolonga en la actualidad con la producción masiva de imágenes que jamás conoció la humanidad, es decir con la proliferación de las cámaras de vigilancia»². En este sentido, *Fordlandia Malaise*, *El laberinto*, *La impresión de una guerra* y *El renacer del Carare* ofrecen un importante ejemplo de las iniciativas formales y críticas del cine de vanguardia contemporáneo en América Latina. En muchos sentidos, las lógicas de control, violencia, manipulación y explotación presentes en los archivos reutilizados en estas películas resuenan con los problemas económicos, culturales, políticos y medioambientales actuales.

Como señala Nicole Brenez:

El cine de vanguardia no se define principalmente por su origen económico, ni por una plataforma doctrinal, ni por una estética singular, este desvía (*détourne*) una tecnología nacida de las necesidades militares e industriales para reinscribirla en una dinámica de emancipación.³

Es así como las películas que hacen parte de este capítulo se presentan como proyectos de activismo político, social y ecológico al revelar —mediante modalidades singulares de reutilización de imágenes de archivo— diferentes formas de resistencia a la violencia ejercida por el poder capitalista y neocolonial, así como al narcotráfico y la guerra.

Fordlandia Malaise

Fordlandia Malaise, de Susana de Sousa Dias, aborda el proyecto industrial y comunitario de Henry Ford en la Amazonía brasileña entre 1928 y 1945. Como indica la directora portuguesa,

2 Brenez, *Cinémas d'avant-garde...* 27.

3 Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde: liberté formelle, rébellion politique, émancipation technique et économique* (Paris: CNDP Cahiers du cinéma, 2007), 25.

[...] un sistema directamente transpuesto de los Estados Unidos a la selva amazónica, con toda la violencia intrínseca a la implantación de un micro-régimen neocolonial para la población, y con toda la ferocidad inherente al dominio del capitalismo sobre la naturaleza.⁴

En 1873, el explorador británico Henry Wickman extrajo las semillas de caucho *Hevea brasiliensis* de la Amazonía de Brasil y las llevó a Inglaterra para romper el monopolio brasileño, que hasta 1912 era la única fuente de producción de caucho para satisfacer la creciente demanda internacional. Gran Bretaña estableció plantaciones de caucho en sus colonias del sudeste asiático —donde estaban protegidas de las plagas endémicas del Amazonas— y a finales de la Primera Guerra Mundial ya había superado la producción de caucho amazónico y había cubierto casi todo el suministro mundial. Para contrarrestar el monopolio británico, poderosos industriales estadounidenses, entre ellos Henry Ford, decidieron buscar fuentes alternativas de caucho en otros países, bajo los auspicios del Gobierno de Estados Unidos.⁵

En 1928, Henry Ford consiguió que el gobierno brasileño concediera a la Ford Motor Company un millón de hectáreas de selva amazónica para construir la ciudad industrial de Fordlandia a orillas del río Tapajos, en el estado de Pará, en el mismo lugar donde, años antes, Wickman había cosechado las semillas del árbol del caucho. La creación de Fordlandia supuso una transformación radical del ecosistema de la selva tropical. Gran parte de los terrenos concedidos a Ford se quemaron para crear plantaciones de caucho y una moderna

⁴ Susana de Sousa Dias, «*Fordlandia Malaise: genèse d'un film*» *FORDLANDIA Suspended Spaces* 5 (2020): 75.

⁵ Wade Davis, *El Río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2017), 365.

infraestructura al estilo de las ciudades-fábrica norteamericanas, que incluía viviendas, carreteras, escuelas, hospitales, almacenes, puertos, iglesias, piscinas, un cementerio, un campo de fútbol, un campo de golf, etc. La intención de Ford era tener, en un solo lugar, plantaciones de caucho, una planta de producción y una ciudad para los trabajadores estadounidenses y nativos, divididos según su nacionalidad, ocupación y clase social. El objetivo era crear un sistema de producción industrial de neumáticos para sus fábricas norteamericanas.

A la violencia contra el ecosistema amazónico se sumó la violencia contra los trabajadores indígenas. Fordlandia se organizó según los criterios puritanos de Ford de moralidad, raza y control. Estos incluían la prohibición del alcohol y el tabaco, la aplicación de normas científicas de nutrición e higiene, la discriminación social y laboral de los trabajadores brasileños y la imposición de horarios de trabajo industriales que no tenían en cuenta la relación con la naturaleza de los trabajadores, la mayoría de los cuales pertenecían a grupos indígenas del Amazonas. En muchos sentidos, el proyecto de Ford era una continuación de la cultura del terror y la violencia impuesta a los indígenas del Putumayo a finales del siglo XIX (entonces una región fronteriza entre Colombia y Perú) por barones del caucho como el peruano Julio César Arana. Como señala Michael Taussig sobre la relación entre la tortura y los «rituales de producción» en el Putumayo:

Tortura y terror no eran simplemente medios utilitarios de producción; eran una forma de vida, un modo de producción y de muchas maneras, y para muchas gentes, incluidos los propios indios, su producto principal y consumidor.⁶

⁶ Michael Taussig, *Chamanismo, colonialismo, y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación* (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2002), 127.

Desde esta perspectiva, los vínculos entre la producción y el estilo de vida encuentran su extensión en el proyecto de modernización de la selva de Ford. La violencia colonial ejercida mediante el terror y la tortura durante el auge del caucho a finales del siglo XIX se desplaza en el proyecto de Ford hacia la imposición de un sistema de producción que violenta la selva y sus habitantes. Así, el «espacio colonial de la muerte», simbolizado por el poder de los barones del caucho, se sustituye en el sistema capitalista de Fordlandia por la administración y el control de la naturaleza, el tiempo y los cuerpos de los trabajadores indígenas.

En *Fordlandia Malaise*, la reutilización de los archivos producidos bajo el microrégimen neocolonial de Ford es, en muchos sentidos, una continuación del trabajo que De Sousa Dias ya había realizado en *Natureza morta* (2005), 48 (2009) y *Luz obscura* (2016), a partir de las fotografías de reconocimiento de presos políticos tomadas durante la dictadura de António de Oliveira Salazar en Portugal por la policía política portuguesa PIDE/DGS. En estas películas, por medio de re-filmaciones, planos estáticos, reencuadres y desplazamientos lentos sobre la superficie de las imágenes de archivo, De Sousa Dias hace visible la violencia ejercida por el régimen dictatorial portugués sobre los presos políticos.

En el prólogo de *Fordlandia Malaise*, De Sousa Dias reutiliza imágenes de archivo de los primeros años de Fordlandia que fueron realizadas por empleados de la Ford Motor Company con un método de montaje diferente. Como comenta la cineasta:

Estas imágenes reflejan la *doxa* dominante en Fordlandia y están disponibles en Internet, accesibles a cualquiera que quiera verlas. Así, mientras que en mis anteriores películas tuve que trabajar en profundidad con las imágenes de archivo para

desvelar lo que estaba oculto, en el caso de *Fordlandia Malaise*, el planteamiento fue el contrario: presentar las imágenes sin dedicarles demasiado tiempo, porque son precisamente lo que ya se conoce, lo que es accesible. Así que decidí utilizar la aceleración como método de investigación.⁷

La primera parte de este prólogo muestra una colección de imágenes acompañadas de una banda sonora de la selva y presentadas en forma de diapositivas. Estas imágenes muestran el proceso de quema de la selva, plantaciones de caucho, casas de madera al estilo de Cabo Cod, diferentes tipos de edificios, carreteras y autopistas alineadas con postes de servicios públicos, una piscina, un campo de golf, textos mecanografiados y escritos a mano, diferentes fotos de administradores, trabajadores y familias posando para la cámara. Esta primera parte del prólogo termina con una fotografía de un capataz y un grupo de trabajadores posando con hachas y machetes ante la cámara, seguida de varios reencuadres de esta fotografía que muestran sus rostros de cerca. En la segunda parte del prólogo, las imágenes iniciales se permudan, se aceleran y se combinan con el *crescendo* de un ritmo de percusión que se intensifica a medida que comienzan a aparecer nuevas imágenes: filmaciones en primer plano de trabajadores autóctonos que miran a la cámara; filmaciones de un cocodrilo devorando una presa y de una serpiente que desciende de un árbol; fotografías de hojas de árboles de caucho devoradas por una plaga; fotografías recortadas de mujeres indígenas; un cementerio; la maquinaria de la fábrica Fordlandia; y, por último, una fotografía de un reloj de fichar destruido. Con esta última imagen, la música y el rápido pulso de las imágenes alcanzan su paroxismo final. De hecho,

7 de Sousa Dias, *Fordlandia...*, 80.

esta imagen hace referencia a la rebelión de los *quebra panelas* (platos rotos) de los indios caboclos que trabajaban como jornaleros en la ciudad de Ford y que tuvo lugar en 1930. Esta rebelión se debió principalmente a la discriminación y a los problemas de adaptación a la reglamentación industrial y alimentaria establecida por Ford a través de sirenas y relojes regulares que imponían los horarios industriales americanos a los trabajadores indígenas. La revolución *quebra panelas* comenzó con la destrucción de ollas, vasos y platos en uno de los comedores de la fábrica y continuó con la destrucción de los edificios, los garajes, las oficinas, los camiones y, finalmente, los relojes de fichar y la planta productora de caucho⁸. A propósito del montaje de estas imágenes de archivo, Raquel Schefer señala que «el proceso de reordenación coloca en entropía las relaciones de poder y saber inherentes al archivo fordista, lo tropicaliza o lo criolliza, a través de, entre otros procedimientos, los ritmos afro de la música»⁹. Es así que, en la segunda parte del prólogo, la relación entre aceleración ultrarrápida de las imágenes de archivo y el ritmo en *crescendo* de las percusiones de la banda musical de Alter Do Chão — grabada por De Sousa Dias durante los festivales del día de la independencia de Brasil— crea un nexo entre presente y pasado y contribuyen «a dar forma a una idea de revolución: de las personas, de la naturaleza, de las imágenes»¹⁰. Así, la pulsación de las imágenes de archivo (creada por la aceleración y la alternancia con imágenes completamente blancas), la aparición y yuxtaposición de nuevas imágenes de archivo: los animales de la selva y las imágenes recortadas de cuerpos disidentes e invisibilizados de trabajadores y mujeres, permi-

8 Greg Grandin, *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City* (New York: Metropolitan Books, 2009), 267.

9 Raquel Schefer, 2011, «La trama de lo colonial» <http://kilometro111cine.com.ar/la-trama-de-lo-colonial-fordlandia-malaise/>

10 de Sousa Dias, *Fordlandia...*, 83.

ten sustituir, noventa años después, el discurso y la ideología dominantes de Ford por un flujo de contranarrativa, resistencia y subversión.

El laberinto

Cuando veo a los ricos, por ejemplo, a los personajes de *Dynasty* que viven en esas mansiones increíbles de 42 habitaciones, pienso:

¿Cómo pueden tener tantas habitaciones?
Aquí sólo tenemos tres.

Paris is burning (1990) Jennie Livingston

La película *El laberinto*, de Laura Huertas Millán, se articula en torno a la relación de dos espacios geográficos aparentemente opuestos y sin relación entre sí: el Amazonas colombiano y Denver, Colorado, en Estados Unidos. El primero, filmado por la artista franco-colombiana en 16 mm y video, está relacionado con la vida del narcotraficante colombiano Evaristo Porras, que en los años 90 fue proveedor de cocaína de Pablo Escobar y capo del cartel del Amazonas. El segundo es presentado con imágenes de *Dynasty*, una de las series americanas más populares de los años 80 que cuenta la historia de la familia Carrington, poderosos magnates del petróleo. La apropiación de imágenes y sonidos de la serie se centra en la aparición de la mansión de los Carrington y en un catálogo de personajes que avanzan de espaldas a la cámara, oleoductos, automóviles y aviones. A través de este tratamiento, Huertas Millán descontextualiza las imágenes de *Dynasty* de su formato original de producción y circulación y crea, mediante un montaje paralelo, trayectorias de sentido, puntos de con-

vergencia y resonancias visuales y sonoras con la selva colombiana. Así, esta relación conduce a la construcción de una forma narrativa en la que cohabitan, se alternan, se cruzan y se desarticulan diferentes imágenes, sonidos y palabras.

En los créditos iniciales de *El laberinto*, conocemos la historia del ascenso y declive del narcotraficante colombiano Porras, entre cuyas excentricidades está la de construir una imitación de la mansión *Dynasty* en el Amazonas colombiano¹¹. En la figura de este narcotraficante se encubre la compleja realidad de la Amazonía colombiana, que abarca la historia de la explotación de los recursos naturales por parte de potencias extranjeras, así como la cuestión del narcotráfico y el conflicto armado colombiano. La historia de Porras es narrada por Cristóbal Gómez Abel, un indígena de la comunidad muina murui y antiguo empleado del narcotraficante colombiano. Sus desplazamientos en la selva se alternan constantemente con las ruinas de la casa de Porras y las imágenes de la serie norteamericana. A veces las imágenes de la selva se sincronizan con los diálogos y sonidos de *Dynasty* y viceversa. Estos vínculos, alternancias y disonancias visuales y sonoras, son articuladas por Huertas Millán a través de las constantes elisiones, entrecruzamientos y contrastes que crean una compleja red de analogías entre estas dos realidades distantes. Así, por ejemplo, en una de las escenas de *El laberinto*, que comienza mostrando a Gómez Abel de espaldas avanzando en la selva, mediante un *raccord* de posición, Gómez Abel es asociado con un personaje masculino de la serie *Dynasty* que entra en la mansión de los Carrington. A continuación, una

11 Sin un centavo en el bolsillo y con la salud hecha pedazos, murió el narcotraficante Evaristo Porras. Por años, Porras fue amo y señor de los cultivos ilícitos en el sur de Colombia. Dirigió el llamado cartel del Amazonas, que sacaba toneladas de coca a través de Brasil, Ecuador y Perú. Entre sus extravagancias estuvo la construcción de una réplica de la mansión de la serie estadounidense *Dinastía*. Laura Huertas Millán, *El Laberinto*.

serie de planos presentan a diferentes mujeres de *Dynasty*, de espaldas y avanzando por diferentes interiores. Estos planos se articulan mediante *raccord* de posición —movimiento y gesto para crear una ilusión de simultaneidad y linealidad— y terminan con el plano de una mujer avanzando de espaldas hacia un pequeño bosque. Al final de la escena, volvemos a la selva colombiana con un plano grabado desde las ruinas de la casa de Porras, que muestra a Gómez Abel a lo lejos caminando hacia la cámara. Esta constante ambivalencia de identidades y espacios —acentuada por la disonancia audiovisual provocada por el constante sonido de la selva sincronizado con las imágenes de *Dynasty*— genera trayectorias que configuran una forma laberíntica por la que estos personajes de dos universos opuestos se desplazan.

En el texto de Laura Huertas Millán, *El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje*, la cineasta evoca la figura del historiador del arte Aby Warburg y la repercusión de su método de análisis en el proceso de montaje de sus películas. Huertas Millán se refiere al viaje de Warburg a Nuevo México y Arizona en 1895, durante el cual pudo visitar los emplazamientos de los indígenas del pueblo hopi y presenciar uno de sus rituales, así como a la famosa conferencia de Warburg sobre el ritual de la serpiente *Imágenes del país Hopi* —en la que habla de su viaje a Norteamérica— pronunciada por el historiador del arte en 1923 en el centro psiquiátrico de Kreuzlinge donde estaba internado. Como afirma Philippe-Alain Michaud, a propósito del viaje de Warburg a Norteamérica, este «dejará en su investigación una huella a la vez insistente y subterránea»¹². Por un lado, en la organización de la Biblioteca Warburg de Ciencias de la Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), que el historiador del arte se empeñó en construir

12 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (Buenos Aires: Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes, 2017), 33.

en 1902, y por otro, en su estudio sobre la supervivencia de la antigüedad pagana en el Renacimiento florentino, cuyo tema central de investigación fueron las rupturas estilísticas y la irrupción de la antigüedad pagana en el contexto del arte cristiano. Para Warburg, estas supervivencias pueden verse, por ejemplo, en los gestos y el movimiento del pelo y las ropas de las figuras mitológicas de los cuadros de Boticelli o en el aspecto anacrónico de la ninfa del *Nacimiento de San Juan Bautista* de Ghirlandaio. La huella del viaje se encuentra aún presente, según Michaud, en el proyecto *Atlas Mnemosyne* que Warburg elaboró en los últimos años de su vida y en el que la yuxtaposición y puesta en relación de reproducciones fotográficas sobre paneles de tela negra «organiza una red de tensiones y de anacronismos entre las imágenes y señala así la función del otro y de la lejanía en el conocimiento del pasado»¹³. En *El laberinto*, la estructura narrativa no lineal y la yuxtaposición y encadenamiento de elementos heterogéneos y distantes es cercana, en términos metodológicos y formales, al atlas warburgiano, en el que la cuestión del montaje es fundamental. Como lo señala Huertas Millán a propósito de la relación de su método de montaje y el atlas warburgiano:

[...] mis películas no prometen una situación evolutiva en el tiempo, más bien proponen situaciones complejas en las cuales varias cosas suceden en paralelo y en espacios diferentes, ilustrando o ampliando todas una situación meramente presente. Se crean laberintos temporales, con *flashbacks* o escenas sin justificación estrictamente narrativa. Todo responde a una necesidad expresiva y al balance de la composición global. Pensar en la idea del Atlas me gusta: se trata de proponer un recorrido no-lineal en el cual un espec-

13 Aby Warburg y la imagen en movimiento, 33.

tador o una espectadora puede perderse, imaginar, proyectar, explorar, volverse un agente participativo y vivaz.¹⁴

La impresión de una guerra

La impresión de una guerra, película de Camilo Restrepo coescrita con Sophie Zuber, explora, al igual que *El laberinto*, la complejidad y la opacidad del conflicto armado colombiano, tomando como epicentro la ciudad de Medellín y sus alrededores. En esta película, rodada íntegramente en 16 mm, Restrepo construye un complejo entramado basado en la asociación de diferentes soportes en los que la violencia cotidiana ha dejado sus marcas: periódicos colombianos con impresiones defectuosas, imágenes de la televisión, cuerpos, muros, videos grabados y subidos en Internet por soldados del ejército colombiano en zonas de combate, entre otros. Por otro lado, la voz en off del cineasta y los testimonios de víctimas y victimarios del conflicto armado colombiano muestran que la guerra también ha dejado huellas inmateriales en la memoria individual y en el imaginario colectivo de los colombianos. Todos estos elementos heterogéneos se configuran a través del montaje y generan diferentes puntos de convergencia y una serie de resonancias y confluencias entre imágenes y sonidos. Cabe señalar que el estilo ensayístico de la película es muy similar a las exploraciones llevadas a cabo por Restrepo en sus obras anteriores, en particular *Tropic Pocket* (2015), que prefigura la exploración de las posibilidades del monta-

14 Laura Huertas Millán, ««El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje»» Cuadernos de Cine Colombiano n.º30 (2020): 33. El final de *El Laberinto* —en el que los estereotipos del melodrama y el brillo efímero del narcotráfico se desvanecen en la noche para dar paso al relato— encuentra su extensión en la dimensión mítica desarrollada por Huertas Millán en *Jiibie* (2019). La violencia inherente al narcotráfico y al extractivismo explorada en *El Laberinto* contrasta con la perspectiva mito-poética de *Jiibie* (también con Gómez Abel), donde la planta de coca y su consumo son abordados desde el pensamiento indígena y desde un tratamiento que yuxtapone la narración mítica con la observación etnográfica.

je cinematográfico que realiza Restrepo en otras películas y también algunos de los recursos utilizados en *La impresión de una guerra*, como la apropiación de imágenes de archivo de militares colombianos encontradas en YouTube y refilmadas en 16 mm. En *Tropic Pocket*, en un gesto de apropiación y desviación, Restrepo sustrae de su narrativa original planos de películas de diferentes épocas y orígenes, rodados en una misma región (Tapón del Darién en el departamento del Chocó, Colombia), y los reconfigura en una red de asociaciones y conexiones en la que estas películas encuentran significados que no se hubieran podido imaginar en el montaje original¹⁵. La combinación de estos archivos, desmontados por Restrepo y remontados junto a imágenes realizadas por el autor en formato super-8, crea una multitud de puntos de convergencia que constituyen una contranarrativa a los discursos dominantes y a la ideología y la violencia colonial presente en estos archivos. A propósito de *Tropic Pocket*, Restrepo menciona que «su mayor reto no es explicar, sino abrir un campo de visión que muestra la complejidad de la zona sin reducirla a una “verdad”»¹⁶.

En *La impresión de una guerra*, Restrepo explora la complejidad del conflicto armado colombiano sin reducirlo a una «verdad», y se pregunta si es posible hacerse una idea de Colombia a través de las cualidades físicas de los periódicos defectuosos en los que se inscribe la guerra a diario, una idea a la que se refiere como: «¿...alterada por supuesto pero tal vez elocuente?»¹⁷. En una secuencia de la película, Restrepo intenta responder a esta pregunta reutilizando videos realiza-

15 Los archivos reutilizadas por Restrepo en *Tropic Pocket* incluyen: un anuncio publicitario de la marca Chevrolet; una película realizada por los evangelizadores Claretianos y una serie de videos de militares del ejército y de combatientes de grupos rebeldes.

16 Camilo Restrepo, «Líneas de Errancia: despliegue audiovisual en el montaje audiovisual», *Cuadernos de Cine Colombiano* n.º 30 (2020): 20.

17 Camilo Restrepo, *La impresión de una guerra* (Colombia-Francia: 529 Dragons, 2015), DCP.

dos por soldados del ejército colombiano en zonas remotas del país, que muestran la vida cotidiana de los combatientes y las contingencias de la guerra desde su perspectiva. Como señala Restrepo, estos videos fueron grabados con las cámaras de baja resolución de los teléfonos de los soldados y según un protocolo que consiste en grabar planos amplios y *zooms* pixelados al principio del combate y, al final de este, primeros planos filmados nítidamente que muestran el campo enemigo y los cuerpos abatidos durante el combate¹⁸. Desde esta reflexión sobre estas imágenes alteradas de la guerra en Colombia, Restrepo aborda el tema de las ejecuciones extrajudiciales por parte de las fuerzas del Estado, conocidas como «falsos positivos», en las que, según la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) de Colombia «por lo menos 6402 colombianas y colombianos fueron víctimas de muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate entre 2002 y 2008»¹⁹. En la última parte de *La impresión de una guerra*, las marcas producidas por la guerra se materializan —inicialmente a partir de archivos televisivos y posteriormente de imágenes realizadas por Restrepo— en las «paredes palimpsesto» del antiguo Hotel Punchiná, ubicado en el municipio de San Carlos, Antioquia. A finales de los años 90, este lugar pasó de ser un hotel de lujo a ser la sede y centro de operaciones del comando paramilitar del Bloque Metro y un cementerio clandestino. Según el informe del Grupo de Memoria Histórica de Colombia, en este lugar «se entrenaba y se impartían las órdenes; se citaba a la población y a los funcionarios públicos a rendir cuentas; se torturaba, asesinaba y se desaparecían los cuerpos de

18 Restrepo, *La impresión de una guerra*.

19 Véase: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>

personas retenidas y señaladas como colaboradoras de la guerrilla»²⁰. Tras la desmovilización del Bloque Metro, el Hotel Punchiná se convirtió en el CARE (Centro de Memoria de San Carlos). Una vez apropiado por una asociación de víctimas del conflicto armado liderada por Pastora Mira —que aparece en esta última parte de *La impresión de una guerra*— el hotel fue renovado y transformado en un lugar de encuentro y reactualización de la memoria del conflicto.

Retomados por las víctimas, los muros del hotel, lavados del odio y poco a poco recubiertos de relatos, fotos, dibujos, se han convertido en muros palimpsesto, portando los estratos sucesivos de dominación, barbarie y resistencia por los que el pueblo tuvo que pasar y cuyas últimas inscripciones cobran significado por lo que han llegado a recubrir.²¹

Como lo señala André Habib en su libro *L'attrait de la ruine*, «existen afinidades electivas entre la ruina y el cine: la inscripción del tiempo, el montaje de tiempos heterogéneos, la fragilidad de la materia»²². En *La impresión de una guerra*, al igual que en *Fordlandia Malaise* y *El laberinto*, no solo los archivos sino también las ruinas se revelan como espacios de memoria, fuertemente vinculados a los traumas de la violencia colonial, el narcotráfico y la guerra. Tomando la distinción que el escritor francés Chateaubriand hizo entre las ruinas como obra del tiempo y de la naturaleza, y las ruinas en las que la desgracia ha sustituido a la erosión natural, Habib analiza en su libro la relación que la noción de ruina establece entre el pasado y la historia²³. Según el autor, las

20 Gonzalo Sánchez, ed. San Carlos: *memorias del éxodo en la guerra* (Bogotá: Taurus, 2011), 77.

21 Restrepo, *La impresión...*

22 Andre Habib, *L'attrait de la ruine* (Crisnée: Yellow Now, 2011), 11

23 Habib, *L'attrait...*, 47.

ruinas actuales se acercan más a esta última categoría, y su representación encuentra un ejemplo mayor en el cine moderno en la película neorrealista *Alemania, año cero* (1948), de Roberto Rosellini, en la que un joven alemán deambula por el Berlín devastado por la guerra y recién bombardeado en busca de comida para su familia. Como señala Habib, refiriéndose al imaginario de las ruinas en la actualidad:

...más que el paciente entrelazamiento de la naturaleza y la cultura que dio lugar a los melancólicos ensueños de Diderot, Burke o Caspar Friedrich sobre el “paso del tiempo”, las ruinas evocan, para nosotros, los estragos de la guerra, la destrucción fulgurante y el luto.²⁴

El renacer del Carare

El renacer del Carare (2020) es una película dirigida por Andrés Jurado y narrada por Bruno Mazzoldi, realizada a partir del guion técnico, las diapositivas y el manual de instrucciones de un proyecto de sonoviso (una técnica que combina imágenes fijas y sonidos para contar un relato) del mismo nombre, realizado en Colombia en los años 80 por la ATCC (Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare) y Producciones CELA. Este archivo, que se centra en la historia de la resistencia de la ATCC durante el conflicto armado colombiano, fue encontrado y conservado por investigadores locales de la comunidad indígena de la región del Carare y la Fundación Sub/Liminal. En la película de Jurado, este archivo cobra una segunda vida a través de su refilmación y la reconstrucción de su estructura narrativa original.

24 Habib, *L'attrait...*, 45.

La ATCC es una organización creada en 1987 por los campesinos del Carare, en el departamento de Santander, como forma de resistencia civil y de vida ante la represión y la violencia ejercida por la guerrilla, el ejército nacional y los grupos paramilitares que se disputaban el control de este territorio. La resistencia desarmada de esta comunidad campesina surgió como respuesta a los despojos, amenazas, masacres, asesinatos selectivos y desapariciones forzadas perpetradas en esta región desde la década de 1960 por grupos armados insurgentes y contrainsurgentes: «Tres fuerzas encuecidas [que] parecen encontrar en el campesino, trabajador e inocente el más codiciado blanco para saciar la venganza, que no podían encontrar con el enemigo»²⁵.

Los archivos de este proyecto de sonoviso son refilmados por Jurado, siguiendo el orden establecido en el guion técnico y el manual de instrucciones de la ATCC, redactadas y enumeradas de la siguiente manera: descripción de la zona; la colonización; vida comunitaria; ola de violencia y represión; búsqueda de alternativas; solución: Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare; proyecto Asociación; por el derecho a la vida, la paz y al trabajo. La primera mitad del guion técnico se refiere a la llegada a la región en los años 50 de campesinos desplazados de otras partes del país como consecuencia de la pobreza y la violencia. En 1972, la llegada del Frente XI de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) conllevó la presencia del Ejército nacional y el establecimiento de dinámicas de poder y violencia que transformaron radicalmente el modo de vida de los campesinos del Carare. A partir de 1983, la represión contrainsurgente del Ejército nacional contra la guerrilla se coordinó con la llegada del grupo paramilitar MAS (Muerte a Secuestra-

25 Mario Aguilera Peña, ed. *El orden desarmado. La Resistencia de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare*. (Bogotá: Taurus, 2011), 304.

dores), financiado por el narcotráfico, y posteriormente, con el grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Puerto Boyacá. Estos dos grupos participaron activamente con el Ejército en la instalación de un régimen de terror en la región. Así pues, en mayo de 1987, el Ejército y los paramilitares reunieron a la población del pueblo de La India y les dieron un ultimátum en el que presentaban a los campesinos cuatro alternativas: «Unirse con ellos, hacerlo con otro grupo, irse de la región o morirse»²⁶. La segunda parte del escenario técnico de *El renacer del Carare* se refiere al surgimiento de la ATCC como movimiento comunitario de resistencia a las dinámicas de violencia impuestas por los grupos armados que se disputan el control de la zona. En este sentido, el Grupo de Memoria Histórica de Colombia señala:

[...] el surgimiento de la resistencia fue un proceso de mediana duración, en el cual las subjetividades campesinas y las condiciones objetivas de la guerra en el Carare fueron conflu- yendo para que, en presencia de un evento catalizador como el ultimátum, surgiera la ATCC.²⁷

Ante la situación aparentemente desesperada que les expoen el Ejército nacional y los grupos paramilitares, los campesinos del Carare se plantearon una quinta opción que no implicaba la integración ni la creación de un nuevo grupo armado²⁸. Con la constitución de la ATCC el 21 de mayo de 1987, los campesinos del Carare buscaron acciones autónomas y es- trategias de diálogo con los grupos armados. En los diálogos

26 Andrés Jurado, *El renacer del Carare* (Colombia: La Vulcanizadora, 2020)

27 Aguilera Peña, *El orden...*, 314.

28 «[...] la influencia de los liderazgos pacifistas y las consideraciones pragmáticas rela- tivas a la inviabilidad de una acción armada exitosa contra todos los grupos armados que operaban en la zona, fueron algunos de los principales factores que explican la opción por la acción no violenta de la ATCC» *El orden...*, 324.

que la ATCC mantuvo con la guerrilla, el Ejército nacional y los paramilitares, los campesinos reafirmaron su posición de neutralidad y buscaron, a través de diversas negociaciones, el compromiso de estos grupos armados de respetar su «derecho a la vida, la paz y el trabajo».

El gesto de Jurado de apropiarse de estos archivos olvidados de ATCC reactiva este proyecto en el presente sin desplazar su significado ni su dimensión militante inicial. De este modo, Jurado reivindica la importancia crítica y política de este proyecto de resistencia y su vinculación con la memoria histórica del conflicto colombiano. En las imágenes reutilizadas por Jurado, a la tragedia sufrida por los campesinos del Carare —presente en gran parte de las diapositivas— se suma el proceso de degradación y descomposición de esas diapositivas. Así, por ejemplo, los efectos aleatorios producidos por el deterioro de las imágenes que hacen referencia directa a la guerra (retratos de grupos armados y niños reclutados, mujeres llorando la muerte de sus seres queridos, helicópteros, armas de guerra y cuerpos masacrados de soldados y civiles) generan un significado adicional que resuena con la violenta historia de Carare y consiguen crear diferentes vínculos entre tema y forma. Por otro lado, hay que resaltar que el deterioro de los archivos por el moho y el abandono muestra la falta de interés de las instituciones oficiales por preservar, conservar y restaurar este tipo de memoria(s) relativa(s) al conflicto armado y nos da una idea de los diferentes problemas relacionados con la censura y la preponderancia de las narrativas oficiales.

A las cuestiones materiales de estos archivos, se añaden las operaciones técnicas de Jurado, como la refilmación de las diapositivas en 16 mm y el uso de sobreimpresiones múltiples. Estos procedimientos añaden otra capa de textura y nuevos efectos y significados formales a las imágenes de archivo. Estos efectos, producidos por las operaciones téc-

nicas, incluyen: la sobreexposición, la oscilación y la oculación de la imagen, creados por el revelado artesanal y el uso de películas obsoletas; la aparición de interimágenes, el grano, las marcas, las manchas, los rayones y las perforaciones en la película. Además, el reencuadre, los movimientos de la cámara sobre las imágenes y los diferentes usos de la sobreimpresión entre imágenes de 16 mm en blanco y negro e imágenes digitales en color producen diferentes efectos de superposición, copresencia, duplicación y desdoblamiento. Durante la última parte de *El renacer del Carare* —que, junto con la canción *Guerreros de paz* de Luis Enrique Rodríguez, hace de breve coda— se nos muestran por segunda vez las diapositivas de la película, pero esta vez incrustadas en las deterioradas hojas del guion original. A través de este recurso, Jurado hace que nuestra percepción de la película se traslade al material original de tal manera que las imágenes que habíamos visto antes adquieren una visibilidad totalmente nueva.

Conclusión

A partir de la descripción y el análisis de los diferentes usos del archivo en este capítulo, podemos ver, en primer lugar, que estas películas son herederas de la historia del cine de *found footage* y de las investigaciones llevadas a cabo en los años 70 por el cine estructural en Estados Unidos y el cine materialista en Inglaterra, sobre cuestiones cinematográficas específicas vinculadas a los fenómenos de la percepción y la materialidad del cine; también hay varios puntos de convergencia entre estas películas y la obra de artistas contemporáneos que se han constituido como puntos de referencia en el ámbito del cine. En segundo lugar, es importante señalar las circunstancias de producción precarias o marginales —en referencia a los modos de producción del cine industrial— de

las películas de este capítulo, así como la trayectoria artística de sus directores —todos ellos procedentes de las artes visuales o plásticas— y su participación tanto en el montaje como en la producción de las películas. Por otro lado, se hace evidente cómo los gestos de apropiación realizados en *Fordlandia Malaise*, *El laberinto*, *La impresión de una guerra* y *El renacer del Carare*, conducen inevitablemente a una deslocalización del poder de consignación, legitimación, clasificación, jerarquización, interpretación y censura que contienen originalmente las imágenes de archivo. Acerca de ello, Jacques Derrida señala que: «No puede haber archivo sin título y, por tanto, sin nombre y sin principio arcónico de legitimación, sin ley, sin créditos de clasificación y jerarquización, sin orden y sin orden, en el doble sentido de esta palabra»²⁹. En muchos sentidos, la reutilización de estos archivos y su inclusión en problemáticas contemporáneas cuestiona los supuestos sobre los que se establecieron y la violencia que está latente en ellos, concretamente la violencia del colonialismo extractivista, el narcotráfico y la guerra.

En lo referente a la relación entre el cine de *found footage* y la producción de películas industriales, Michaud señala lo siguiente:

La tradición experimental, al construirse en los márgenes de la industria cinematográfica, la refleja fielmente a la vez que produce un comentario sobre ella: la práctica del *found footage* nos enseña así que toda imagen forma parte de una cadena y que siempre es una imagen de otra imagen; que no es la realidad la fuente u origen de la película, sino la propia película, que siempre está ya ahí, y que constituye el horizonte de la filmicidad.³⁰

29 Jacques Derrida, *Mal de archivo una impresión freudiana*, (Madrid: Trotta, 1997), 35.

30 Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*. (Paris: Éditions Macula, 2016), 387.

Así, el trabajo realizado por De Sousa Dias, Huertas Millán, Restrepo y Jurado a partir de estos archivos (institucionalizados y legitimados, abandonados y debilitados, censurados) se nos presenta como el de una excavación arqueológica en la que los archivos, una vez encontrados, apropiados, desmontados y reutilizados, adquieren una segunda vida a través del trabajo de remontaje y más adelante por medio de su exhibición. El conocimiento del contexto de producción, de los circuitos originales de transmisión y de los diferentes modos de visibilidad o censura de estos archivos permite, por último, prever otras posibilidades de escritura de la historia y otros espacios de enunciación y de resistencia que nos ayudan a comprender el pasado y las complejas relaciones que establece con nuestro presente.

Bibliografía

- Aguilera Peña, Mario, ed. *El orden desarmado. La Resistencia de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare*. Bogotá: Taurus, 2011.
- Balsom, Erika. «Speaking into Being: The Ethnographic Fictions of Laura Huertas Millán» Laura Huertas Millán. <https://www.laurahuertasmillan.com/speak-into-being>
- Brenez, Nicole. *Manifestations: écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*. París: De l'Incidence, 2019.
- . *Cinémas d'avant-garde: liberté formelle, rébellion politique, émancipation technique et économique*. París: CNDP Cahiers du cinéma, 2007.
- De Sousa Dias, Susana. «Fordlandia Malaise: genèse d'un film» *FORDLANDIA Suspended Spaces 5* (2020): 73-84
- Davis, Wade. *El Río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A., 2017.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo una impresión freudiana*. Madrid: Trottta, 1997.
- Grandin, Greg. *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books, 2009.
- Habib, Andre. *L'attract de la ruine*. Crisnée: Yellow Now, 2011.
- Huertas Millán, Laura, «El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje», *Cuadernos de Cine Colombiano* n.º30 (2020): 28-39
- Jurado, Andrés. *El renacer del Carare*. Colombia: La Vulcanizadora, 2020.
- Jurisdicción Especial para la Paz. «La JEP hace pública la estrategia de priorización dentro del Caso 03, conocido como el de falsos positivos» Comunicado 019 de 2021. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-pública-la-estrategia-de-priorización-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>
- Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- . *Sur le film*. Paris: Éditions Macula, 2016.

- Restrepo, Camilo. *La impresión de una guerra*. Colombia-Francia: 529 Dragons, 2015. DCP.
- Restrepo, Camilo. «Líneas de errancia: despliegue espacial en el montaje audiovisual» *Cuadernos de Cine Colombiano* n.º30 (2020): 16-27
- Sánchez, Gonzalo, ed. *San Carlos: memorias del éxodo en la guerra*. Bogotá: Taurus, 2011
- Schefer, Raquel. «La trama de lo colonial.» Kilometro 111. <http://kilometro111cine.com.ar/la-trama-de-lo-colonial-fordlandia-malaise/>
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo, y el hombre salvaje: un estudio sobre el terror y la curación*. Bogotá: Grupo Editorial Normal, 2002

Yvonne: la militancia como religión y el activismo de la memoria

A propósito de *Yvonne*, de Marina Rubino (2019)

Magalí Mariano

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires, Argentina

«La única forma de liberarte es pensando en el otro».

Yvonne Pierron

En este artículo nos proponemos revisitar el documental de Marina Rubino¹ y, con él, la vida de Yvonne Pierron, monja y

1 Nace en 1971 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Es artista visual, cineasta y docente. Estudia Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesorado y Licenciatura en Artes Visuales (Enbapp) en simultáneo. Más tarde cursa Animación en la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC) y profundiza su formación en artes visuales en el taller y clínica de obra de Diana Aisenberg. Forma parte de Grupo Documenta, «un colectivo de artistas, técnicos, docentes, profesionales y científicos reunidos con el objeto de idear, realizar, producir y difundir documentales y materiales audiovisuales multimediales sociales, educativos y culturales». Desde muy chica se interesa por los derechos humanos. En 2003 dirige «Wichí, del monte y del río», un episodio de la serie *Culturas en contacto*, producida por Grupo Documenta y emitida por Canal 7, que pone en foco la resistencia de hombres y mujeres de la comunidad Nop ok wet (147 habitantes) en la provincia de Salta, a través de la pesca, la recolección de miel, de hojas de chaguar para el hilado, de madera seca de palo santo y los cantos originarios. En 2005 dirige junto a Diana Aisenberg el cortometraje *Mi amigo José*, en el que, a través de dibujos, palabras, poemas, canciones, y recuerdos se propone el armado colectivo y fragmentado de una identidad en tiempos de dictadura. En 2008 dirige el cortometraje *Cielo abierto*, a propósito de la crisis de los 90 en Argentina y su fatídica explosión en diciembre de 2001. El cortometraje entrecruza las voces-videos-cartas de los/as amigos/as de la directora que exiliaron, problematizando la relación entre los lugares y los vínculos de quienes se fueron y quienes se quedaron. Es productora de los largometrajes *Crónicas de la Gran Serpiente* (Darío Arcella, 2011) *La Ceremonia* (Darío Arcella, 2014), *Nuestro Mundo-Anuhi Yrrmo* (Darío Arcella, 2016) y *Los Relocalizados* (Darío Arcella, 2016). En 2013 dirige su primer largometraje documental, *Tunteyh o el rumor de las piedras*, película declarada de interés especial por el Ministerio de Cultura de la Nación. En esta oportunidad, vuelve a acercarse a la comunidad Nop ok wet para conocer la mirada de los/as wichis sobre su entorno y los cambios ambientales, fundamentalmente en relación a la problemática del agua. Integra el Consejo Nacional de la Mujer Indígena (Conami) y es en este espacio de militancia donde conoce a Yvonne en el año 2000.

activista nacida en Alsacia (Francia) en 1928, nacionalizada argentina tras exiliarse de su país, después de presenciar el horror de la Segunda Guerra Mundial en la frontera franco-alemana. Compañera de las monjas Alice Domon y Léonie Duquet, desaparecidas en el país durante la última dictadura cívico-militar, Yvonne fue clave como testigo en los juicios que fueron parte del proceso de memoria, verdad y justicia, tras la recuperación de la democracia en Argentina.

El documental de Marina Rubino recupera su trayectoria activista, su pasión militante y su voz, siempre al servicio de los/as más necesitados/as y silenciados/as. Y si bien, en términos formales y estructurales, no se trata de un *film-acto*, se constituye sin dudas como una película que moviliza (que pone en acción) la memoria como espacio en el que se disputa y se tensiona lo político. Una película que exige un visionado activo y consciente y que actualiza la importancia de la militancia política y social como manifestación humanitaria y como vocación espiritual indispensable para la revolución.

En estas páginas procuraremos indagar la dimensión estética y política del documental, analizando los recursos narrativos y formales que Marina Rubino pone en juego para actualizar la memoria, la verdad y el inagotable reclamo de justicia. En este sentido, indagaremos los diálogos posibles con el cine militante y los procedimientos de puesta en escena y puesta en cuadro con los que se construye el relato: la implementación de diversas formas de dramatizaciones, el uso de material de archivo y la voz testimonial a través de entrevistas.

Acerca de Yvonne Pierron

Nace en marzo de 1928 en Wolfgantzen, Alsacia, territorio de frontera y de disputa entre Francia y Alemania desde la guerra de

los Treinta Años (1618–1648) hasta la Segunda Guerra Mundial (1939–1945). Con once años conoce el horror de la última y más sangrienta contienda de la humanidad. Su infancia se escribe luchando por sobrevivir, encerrada con su madre en refugios bajo tierra durante casi cuatro años. Su papá y su hermano mayor las abandonan para ir a la Resistencia. Así aprende el significado del atropello: vivir bajo el fuego de los aviones, los camiones, las explosiones continuas. Según relata², todo esto la ayuda más tarde a decidir sobre su vida. Y es así que, siendo muy jovencita, decide entrar al convento. El fuerte de la congregación —dice Pierron— «era ser uno más del pueblo; de los pueblos más marginados». Más tarde dirá: «Una más del pueblo, para luchar por la liberación».

Se adentra en el camino religioso y se forma como enfermera y maestra. En 1955, enviada por la Orden de las Misiones Extranjeras de París, cruza el Atlántico y llega a Argentina. Se instala en Morón y luego emprende una recorrida por el país. Trabaja en la Patagonia con la comunidad mapuche, propiciando, entre otras cosas, la creación de una cooperativa de mujeres tejedoras. Luego se radica en Curuzú Cuatiá, Corrientes, donde más tarde colabora con las Ligas Agrarias.

En 1967 se nacionaliza argentina. Diez años después, en diciembre del 77, sus compañeras Alice Domon y Leónie Duquet son secuestradas, torturadas en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y víctimas de los «vuelos de la muerte». Como «subversiva peligrosa» [sic] tiene que ocultarse. En enero de 1978, con la ayuda de la Embajada de Francia, Yvonne logra escapar con vida, primero a Uruguay, después a Francia. Lejos de claudicar, desde su país natal decide trabajar para la liberación de Argentina. Trabaja dos años en derechos del hombre con diversos organismos como la

² Fernando Nogueira, María Cabrejas y Gustavo Cataldi, *Missionaire*. (Misiones: 2004), documental, 49 minutos.

Organización de las Naciones Unidas (ONU), el Parlamento, y la Comisión de Solidaridad con Familiares de Desaparecidos en Argentina (Cosofam). Sin embargo, le faltaba América. Necesitaba volver. Encuentra la oportunidad en una misión a Nicaragua. Allí le ofrecen trabajar en la Reforma Agraria que era, según dice³, «lo que siempre había hecho: luchar con los campesinos». Por estar formada como enfermera pasa a colaborar con un programa de protección e higiene laboral, que no existía hasta ese entonces en Nicaragua. Ahí aprende lo que ella llama la «conciencia pura, verdaderamente de Cristo; sin odio» y reafirma su interés por luchar por los derechos de los jóvenes. Constata una vez más que no está en la vida para formar científicos, sino para trabajar con y por hombres y mujeres de fe, de lucha y de solidaridad: «Por el hombre, como debe ser».

Con la vuelta a la democracia, Yvonne regresa a Argentina, se instala en el monte misionero⁴ y ayuda a los/as más necesitados/as, especialmente niños/as y ancianos/as. Es así que crea un albergue —multicultural y multireligioso— para que los/as campesinos/as más humildes puedan asistir a la escuela, «despertando conciencias para la libertad». Sostiene este hogar con la jubilación que recibe de Francia.

El documental *Missionnaire*, al que hemos referenciado en estas palabras, presenta nutridas entrevistas a Yvonne y también momentos de un gran tenor político. Invitada a una clase sobre derechos humanos en una escuela secundaria y frente a la mirada atenta de adolescentes con guardapolvos blancos que leen el *Nunca Más*⁵, dice:

³ Ibid.

⁴ En Pueblo Illia, en el Municipio de Dos de Mayo, Misiones, Argentina.

⁵ Se trata del libro que recoge el informe de la Conadep (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) en torno a las desapariciones argentinas durante la última dictadura militar (1976–1983). En dicho informe constan los testimonios de la desaparición y muerte de más de 8961 personas durante la dictadura militar instaurada en el país.

Yo quiero recalcar que una dictadura elimina el futuro. Elimina a los que trabajan por el futuro, porque el futuro es justicia y paz, si no, no hay futuro. En toda historia quedan siempre sobrevivientes, en toda lucha siempre quedan sobrevivientes, porque son los únicos que pueden contar la verdadera historia.

En ese mismo documental expresa que si la Iglesia hubiera tomado posición y hubiera condenado la dictadura argentina, no tendríamos tantos/as desaparecidos/as. «La Iglesia pecó» —dice y hace una pausa—, «los hombres de la Iglesia estuvieron bien debajo de su función». Y redobla: «Más vale que soy revolucionaria. Y pienso que el primer revolucionario fue Cristo» que dio la vida por sus hermanos, por la fraternidad, la justicia y la dignidad.

Muere en septiembre de 2017, en Posadas, Argentina, con 89 años de supervivencia.

«Una más del pueblo, para luchar por la liberación»

Es sabido que *La hora de los hornos* (Getino y Solanas 1968) constituye un punto de inflexión en la cinematografía argentina: a nivel nacional inaugura el cine político (y militante) y a nivel continental contribuye a la consolidación del nuevo cine latinoamericano. Como *collage* político y ensayo cinematográfico, fusionó un discurso crítico, reflexivo y contundente en términos teóricos e ideológicos con un lenguaje experimental y de alguna manera ecléctico en términos formales. Aunque ciertamente *Yvonne* no constituye un caso de cine militante, al menos no en

sentido estricto o purista⁶, algunos de los temas y máximas que rigen en *La hora de los hornos* se problematizan en el documental que aquí nos concierne: el revisionismo histórico; la descolonización; la liberación; y el diálogo entre lo nacional y lo latinoamericano (y lo europeo). En este sentido, la estructura formal y sobretodo narrativa/ discursiva de Yvonne dialoga con algunos de los objetivos y fundamentos del tercer cine y es por eso que nos interesa revisar en este apartado algunas de las ideas más contundentes en torno al cine militante para ver en qué medida y de qué manera dejan huella en este documental.

En el año 2000 Marina Rubino conoce a Yvonne Pierron. Lo hace a través de la participación en un espacio de militancia por la defensa de los derechos de los pueblos originarios, la afirmación de la identidad y el fortalecimiento de las mujeres indígenas. Conocerla llama poderosamente su atención: una monja (sin hábitos) entre mujeres indígenas que se autocapacitan y reflexionan sobre el territorio, el avasallamiento cultural y la espiritualidad. Trece años más tarde, —impulsada por un compañero indígena de Grupo Documenta que había vivido con Yvonne— encara el desarrollo del documental. En 2014 escribe y presenta el proyecto a distintos organismos para buscar financiamiento.

6 Considerando las teorizaciones de Octavio Getino y Fernando Pino Solanas en el marco de su participación en Cine Liberación, fundamentalmente entre 1968 y 1973. Mariano Mestman (2009) repone algunas de las citas para aproximar definiciones: «‘cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...] Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación» (ver «‘Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine»», texto de marzo de 1971 incluido en Solanas y Getino, 1973).

El desafío era hacer una película de memoria, con alguien que estaba perdiendo la memoria. Es así que se pone en contacto con sus compañeras y compañeros de lucha, una de las cuales acerca a Marina Rubino el registro en video del testimonio de Yvonne en los juicios por la memoria, la verdad y la justicia, material que, en palabras de Rubino, es el que «le da un sentido más universal a la historia de Yvonne»⁷.

El documental no se propone como un retrato o una biografía de Yvonne Pierron, sino que se concentra exclusivamente en su acción política, recupera su trayectoria activista, su pasión militante y su voz al tiempo en que problematiza las innumerables aristas de una vida atravesada por la resistencia, la solidaridad, la lucha y la fe. El desarrollo del proyecto fue largo, implicó un gran trabajo de investigación y su diseño de producción no tuvo carácter de urgencia, pero de todos modos se trata de una película que propicia el debate en torno a los derechos humanos y la libertad; contribuye a la toma de conciencia política y social; profundiza la denuncia por la verdad y la justicia; hace visible un archivo olvidado que despabiliza la memoria y hace eco de testimonios invaluables de resistencias, luchas y movimientos sociales en nuestro país. Decían Getino y Solanas en su manifiesto sesentista: «Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de cada pueblo» (Getino y Solanas 1969, 6) y eso es indudablemente transversal y constitutivo en *Yvonne*. La película pone en juego diversos recursos

⁷ Canal 12 Misiones, «Marina Rubino, Ana Krichmar – documental *Yvonne Pierrone – 310719*», video en YouTube, 10:03, https://www.youtube.com/watch?v=3WuWRI-Wt1S4&ab_channel=Canal12Misiones

formales —que analizaremos más adelante— para enfatizar la reflexión y la puesta en valor de la memoria, la verdad, la justicia y por sobre todas las cosas: la libertad.

En *Hacia un tercer cine*⁸, Getino y Solanas ponen en valor la potencia del documental —con toda la vastedad que el concepto encierra en relación a sus posibilidades formales— como basamento de una cinematografía revolucionaria. En sintonía, afirman que —exceptuando las tendencias latentes, «neopopulistas», o propias del imperialismo—, todas las búsquedas y experimentaciones de lenguaje son válidas cuando se subordinan o se ponen en función de una idea revolucionaria. Y hay dos grandes ideas revolucionarias que organizan y dan sentido a *Yvonne*: la de «libertad», en el cuerpo de una mujer consagrada a Dios y al servicio de comunidades marginadas y de poblaciones excluidas del sistema; y la de «memoria» como manifestación inexorable de resistencia frente a la avanzada del olvido.

La idea de «libertad» ocupa prácticamente todas las reflexiones de *Yvonne* en la película. En una de las entrevistas recuerda, con la voz conmocionada: «Cuando le dije a mi papá que quería ser misionera él me dijo que le hacía mucho mal pero que yo era libre de hacer lo que quisiera con mi vida». Tal es así que, desde muy jovencita, decide consagrarse a la vida espiritual, poniendo el cuerpo en misiones humanitarias; trabajando por la emancipación y el empoderamiento de las personas y comunidades más desfavorecidas; luchando pacíficamente por la subversión del orden establecido. Sobrevida a la Segunda Guerra Mundial, sobrevive a tres dictaduras en Argentina y después de décadas de convivir con culpa, entiende que se salvó porque

⁸ Se trata de un artículo publicado en la revista *Tricontinental* editada en La Habana, Cuba, en el que se propone la definición de tercer cine (y la de primer y segundo cine) como así también los fundamentos políticos, ideológicos y estéticos en cada uno de ellos.

debía vivir, «debía ayudar a la gente que (me) necesitaba, y la fe es lo único que te ayuda». La libertad como vocación de servicio, como *deber* (*y razón de ser*, como destino inexorable.

El otro tema que atraviesa y estructura la película es el de «memoria». La cuestión de los derechos humanos en general y de la memoria en particular es algo que interesa especialmente a Marina Rubino⁹. De principio a fin, *Yvonne* propone el ensamblaje de diferentes recursos para hilvanar una memoria que trasciende lo singular y se construye necesariamente colectiva. Para Yvonne recordar es día a día una tarea más difícil. En los primeros minutos de la película asistimos a un archivo invaluable: un fragmento de la declaración testimonial de Yvonne (con 89 años) en el Tribunal Oral Federal n.º 5 de Capital Federal (Ciudad de Buenos Aires), en la audiencia en el marco del juicio oral¹⁰ por los delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura en la ESMA, en octubre de 2010. Cuando le preguntan su número de documento, manifiesta no recordarlo. Sin embargo, su testimonio en los juicios de 2010 brinda incommensurable información sobre el compromiso humanitario de sus compañeras, Léonie Duquet y Alice *Cathie Domon*, secuestradas, torturadas y arrojadas en los «vuelos de la muerte» en 1977, como así también sobre la lucha y las desapariciones de sus compañeros/as de las Ligas Agrarias.

En *Yvonne* el relato se va tejiendo poco a poco, alternando su testimonio en los juicios con el que brinda en el documental.

9 Cabe recordar *Mi amigo José*, el cortometraje que realiza en 2005 junto a Diana Aisenberg, en el que —asumiendo que la identidad y la memoria se construyen con fragmentos— se propone un relato compartido, hilvanado desde la memoria colectiva de quienes conocieron a un hombre cuya identidad fue usurpada en tiempos de la dictadura.

10 Los imputados en este tramo de la megacausa son: Jorge Eduardo Acosta, Alfredo Ignacio Astiz, Juan Antonio Azic, Carlos Capdevilla, Ricardo Miguel Cavallo, Julio César Coronel, Adolfo Donda, Juan Carlos Fotea, Manuel García Tallada, Pablo García Velazco, Alberto González, Oscar Montes, Antonio Pernías, Jorge Rádice, Juan Carlos Rolón, Raúl Scheller, Néstor Omar Savio y Ernesto Weber.

Un poco en castellano, otro poco en francés, Yvonne recorre distintas dimensiones de su historia personal, absolutamente atravesada por su compromiso humanitario y su activismo político. Y el relato se va cosiendo también con las voces y testimonios de otros/as sobrevivientes y compañeros/as de lucha, familiares y amigos/as.

Es, tal vez, en la lógica y dinámica de producción y exhibición de Yvonne donde encontramos la mayor distancia con las películas fundacionales o paradigmáticas¹¹ del cine militante (de los sesenta y setenta). Cabe recordar que este nace en países avasallados por golpes de Estado, imposición de censuras y violentas dictaduras militares, que en consecuencia obligaron al exilio y a la clandestinidad a numerosos/as artistas e intelectuales. Y si bien no fue estrictamente fácil concretar la película, el contexto de desarrollo, producción y exhibición actual es sustantivamente distinto. Ana Krichmar, productora de la película, en relación al esfuerzo que implicó su concreción comenta que el equipo técnico fue reducido y «*todos nos arremangamos y hacemos lo que haga falta. Producirla fue poner todos los jugadores en la cancha y hacer lo que se pueda, cuando se pueda»*¹². Como no contaron con el financiamiento suficiente para solventar jornadas de rodaje en el exterior (Francia y Nicaragua), se asociaron con productoras amigas en estos países. El documental es producido por Grupo Documenta junto con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa) en coproducción con Pampa Films (Francia). Fue declarado de interés nacional por la Cámara de Senadores de la Nación Argentina y de interés provincial

11 Algunas referencias de la filmografía nacional: *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968); Argentina, *Mayo de 1969. Los caminos de la liberación* (Kuhn, Ríos, Subiela, Juárez, Szir, Martín, Getino y Juárez, 1969); *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971); *México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1971); *Al grito de ese pueblo* (Ríos, 1971).

12 Entrevista televisiva, Canal 12 de Misiones, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=3WuWRIWt1S4&ab_channel=Canal12Misiones

por la Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones. Cuenta con el apoyo de la Universidad Nacional de Misiones; el Ministerio de Derechos Humanos de Misiones; la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo; las Embajadas de Nicaragua y de Francia en Argentina; la Municipalidad de Curuzú Cuatiá; la Dirección Provincial de Asuntos Guaraníes-Misiones; el Consejo de Ancianos y Caciques de la Nación Mbyá Guaraní y la Asamblea de los Pueblos por los Derechos Humanos de la Provincia de Misiones.

En cuanto a su exhibición, la película tuvo su estreno mundial en 2018, en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y recorrió numerosos festivales nacionales e internacionales durante 2019¹³ y 2020¹⁴.

Acerca de los recursos formales y narrativos

En *Yvonne* se conjugan y dialogan distintos recursos formales en la organización discursiva. Entendemos que son fundamentalmente tres los que predominan de una manera estructural: las dramatizaciones; el uso de material de archivo; y la voz testimonial a través de entrevistas. Cabe decir que estos recursos no se encuentran escindidos, sino que dialogan entre sí, permanentemente.

13 Festival Internacional de la Imagen México: 3.er Premio Largometraje Documental; Festival Construir Cine: 1.er Premio Largometraje Nacional; 9.º Festival Internacional de Cine Político: Selección Oficial; 18.º Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos: selección oficial; Festival Nacional del Movimiento de Documentalistas: 1.er Premio Largometraje Nacional; Festival Internacional «Oberá en cortos»: selección oficial; 28.º DocAnt Muestra del Documental Antropológico y Social: proyección especial; Festival de Cine de Derechos Humanos Cine Otro, Valparaíso, Chile: Premio Salvador Allende; Certamen Internacional de Cine sobre Migración y Exilio de México: selección oficial.

14 22.º *Rencontre du Cinéma Sud-américain* de Marsella, Francia: selección oficial; Santander Festival Internacional de Cine Independiente, Colombia: selección oficial; 8.º *Liberation DocFest* Bangladesh: selección oficial; 6.º *Invicínes Festival de Cine Social*, Córdoba: XI Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente *Contra el silencio todas las voces*, selección oficial, México.

Las dramatizaciones

En un artículo destinado a estudiar el uso de la dramatización como estrategia narrativa en el documental (de investigación histórica), Jaime Céspedes da cuenta de los diversos fenómenos que evidencian la tendencia cada vez mayor del uso de dramatizaciones y paralelamente, del modo en que este recurso contribuye a subrayar las «dimensiones participativas, reflexivas y *performativas* con el objetivo de renovar el lenguaje y el alcance de este género...» (Céspedes 2015, 44). Si bien *Yvonne* no se constituye como un documental de investigación histórica, es interesante revisar el modo en que se presenta y se propone este recurso, en todos los casos al servicio de escenas vividas en tiempo pasado y de gran densidad traumática. El autor destaca siete procedimientos a través de los que se materializa este recurso¹⁵, dos de los cuales podemos encontrar en *Yvonne*: la creación de falsas imágenes de archivo y el recurso al llanto.

Céspedes afirma que, en muchas ocasiones, la intención al crear o reconstruir escenas históricas como procedimiento de dramatización es «dar una idea de lo que sucedió en el pasado que se adapte bien a las palabras del narrador o de los participantes, sin depender forzosamente de las imágenes de archivo existentes» (Céspedes 2015, 58). El plano, la escena y la secuencia de apertura de la película responden a una dramatización construida a partir de la creación de falsas imágenes de archivo con *look* de formato super-8. Un plano general, cámara fija, alta y ligeramente picada abre la película. Una calle de tierra se cruza en diagonal ocupando dos tercios del cuadro. Un subtítulo señala un lugar: Perugorría, Corrientes. Un auto aparece por el punto fuerte en el que se fuga el camino y recorre la diagonal, desapareciendo

15 La proliferación de diálogos; la entrevista fallida; la lectura de obras literarias; la creación de falsas imágenes de archivo; el recurso al llanto; la dramatización de la instancia narrativa y, por último; algunos procedimientos de manipulación de la imagen y del sonido.

en la zona derecha del cuadro. Durante este pequeño recorrido, la voz de Yvonne (en francés) se nos presenta por primera vez. Sobre la imagen consta la traducción de sus palabras: «En la primavera de 1977, Caty me manda un mensaje diciendo que debía dejar la casa porque los militares venían por mí». Un corte fugaz da paso a una secuencia de montaje de planos más cortos, todos en movimiento, que acompañan la corrida desesperada de una joven por entre los árboles y pastizales correntinos. El auto acecha. La cámara sigue los pies de la joven que corre; el eje óptico de la cámara se alinea con sus pasos y refuerza la sensación de persecución. La cámara busca a la joven desde el interior del auto perseguidor. Ella corre, se agacha, se esconde. No muy lejos se escucha el ruido del motor y luego, la voz de Yvonne en francés: «Sentí que un toro se me acercó». Planos y contraplanos del desencuentro esperado en esa primavera sepia. El toro. Y la voz de Yvonne: «Me olió, pero por suerte no era presa de su agrado». El auto hace marcha atrás. La joven y estoica Yvonne abraza la tierra con todo su cuerpo. El toro vacila; su estructura ocupa los dos tercios superiores de la imagen. «Le tuve más miedo al toro que a los militares». (Figura 1)



Figura 1. *Yvonne* (Marina Rubino, 2019)

El auto se va marcha atrás y el toro sigue su paso. Unas notas musicales cierran la primera dramatización y abren la primera escena en tiempo presente: Yvonne trasladándose en un auto en Posadas y su voz (todavía en *off*) que concluye eso que vimos: «No recuerdo haber tenido miedo. Supongo que tiene que ver con mi historia antes de venir a la Argentina. Fui testigo de la Segunda Guerra Mundial y estuve cuatro años viviendo bajo tierra». Esta forma en la que concluye la secuencia de apertura es en gran medida parámetro de la forma en la que se organizan los distintos procedimientos y recursos formales en la construcción narrativa. Una fusión permanente y decidida, completamente armónica y cohesiva.

Este recurso se utiliza otra vez en la película, hacia el minuto treinta, para dar cuenta de la huida de Yvonne a Uruguay. Se trata de una escena más breve en su extensión y en su desarrollo narrativo, que tiene como particularidad la dramatización de los diálogos.

Cuando las (falsas) imágenes de archivo escenifican una acción en un documental de investigación histórica, estas se usan normalmente para facilitar la comprensión de lo que el narrador o los participantes cuentan oralmente, para facilitar la representación mental del espectador. (Céspedes 2015, 59)

El otro procedimiento de dramatización presente en la película es el recurso al llanto, entendido por Céspedes como «una de las formas más altas de la emoción, que pretende ser reveladora de la sinceridad de la memoria» (Céspedes 2015, 63) y en este sentido, es interesante cómo se presenta en *Yvonne*. Hacia el minuto dieciocho, Yvonne vuelve a Perugorría y, acompañada por amigos y amigas,

visita una casa que alguna vez conoció y ya no recuerda. El momento se vuelve más dramático cuando Rogelio, un productor agrario amigo, baja de la pared un cuadro con una foto de Caty. Yvonne mira la imagen, tomada de la mano de su amiga, que le pregunta quién es esa mujer. Al advertir que Yvonne no logra recordar, ella la ayuda: es Caty. Yvonne se emociona, lleva su frente al cuadro y llora. Mira la imagen, sin soltarse de su amiga. La cámara hace un *zoom* y reencuadra el perfil de su rostro conmocionado. Refuerza la proximidad con la emoción en estado más puro e imprime una sensación de acercamiento a la interioridad de Yvonne. (Figura 2) Una vez más las notas musicales indican la transición a otra escena.



Figura 2. *Yvonne* (Marina Rubino, 2019)

El archivo, «porque lo vivido es irrefutable»

Si el montaje es el esqueleto, el archivo configura la columna vertebral de la película. En *Yvonne*, el uso del material de archivo no solo es voluminoso¹⁶ sino que cumple diversas funciones, vinculadas fundamentalmente a estructurar narrativa y dramáticamente el relato. Cabe decir que uno de los primeros trabajos de Marina Rubino fue el de archivista; cuando terminó sus estudios, entró a una productora y su tarea fue rescatar material del Archivo General de la Nación. Según comenta, siempre tuvo vocación para «hurgar en los documentos» y afortunadamente, todo el entorno de *Yvonne* facilitó incontable e invaluable material, mucho del cual quedó por fuera de la película¹⁷.

A grandes rasgos, podemos decir que encontramos tres tipos de imágenes de archivo con funciones diferentes, pero con sentidos complementarios y armónicos, no solo entre sí sino también con los otros recursos de lenguaje que propone la película.

En primer lugar, el archivo del registro de los testimonios en los juicios de lesa humanidad en el año 2010, causa ESMA, que es el que organiza estructuralmente el film. (Figura 3) Rubino comenta en varias entrevistas que es al encontrarse con este

16 El documental incluye material de archivo proveniente de: Archivo Nacional de la Memoria; Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación; Mecis-Incaa; Argra (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina); Archivo Jorge Casal-Ícaro Producciones; Dondo Crónica; *Des Nouveaux Droits de l'Homme*, Francia; Archivo General de la Nación; Hemeroteca Nacional Argentina; Archivo de Tadeo Bortnowski; Fondo Julio Menajovsky; Archivo Convento Notre Dame de la Motte, Francia; Cinemateca Nacional de Nicaragua; Archivo Embajada de Francia en Argentina; Archivo personal de Maluca Cirianni y Lucho Fara; Archivo personal de Margarita y Tati Olivo; Archivo personal de Teresa Gómez de Larrea; Archivo personal de Daniel Veltín y Salvador Abraca; Fondo Roberto Pera; Fondo Eduardo Longoni; Fondo Cora Gamarnik; Archivo Grupo Documenta; Archivo Mabel Irene Fernández; Archivo Ester Otilia Escobar; Archivo Javier Gortari, Haroldo Horta; Archivo Sil Machado; Archivo familia Leyes-Verón; Archivo Eric Domergue; Archivo familia Jeanningsos-Duquet; Archivo Silvia Agelin; Archivo David Bornstein; Archivo Radio Suecia Internacional.

17 Extraído de una entrevista realizada en el marco de una gira de estreno por distintas localidades misioneras, disponible en: Noticias del 6.com, «“Poder terminar el documental tuvo mucho que ver la voluntad política de los misioneros”, aseguró la directora de “Yvonne”», 29 de julio de 2019, <https://www.noticiasdel6.com/poder-terminar-el-documental-tuvo-mucho-que-ver-la-voluntad-politica-de-los-misioneros-aseguro-la-directora-de-yvonne/>

material que advierte que tiene una película por delante, «algo más que contar que no sea una biografía, una cronología o algo que pueda estar escrito»¹⁸.



Figura 3. *Yvonne* (Marina Rubino, 2019)

Este archivo funciona en tres líneas: por un lado, como prueba inexorable de la supervivencia; en segundo lugar, como documento invaluable de la lucha por la verdad, la memoria y la justicia; y por último, como puente que conecta lo privado con lo público y consecuentemente, como instrumento de denuncia. En relación a esta última consideración, son interesantes los aportes de Pablo Lanza (2010), que retoma las ideas de Jacques Le Goff y Michel Foucault en torno a que el documento no es inocuo, sino que es el resultado de un montaje y que solo mediante su análisis puede ser utilizado. El problema, —dice—, «o la ventaja, del cine (y la fotografía) es su fuerte atributo indicial [sic] de la realidad, el cual suele obnubilar el hecho de que tras el dispositivo siempre se encuentra alguien que decide cuándo y cómo accionarlo». Es interesante cómo se presenta el archivo en *Yvonne* porque logra hacer cohesivo y coherente un relato necesariamente fragmentado, construido con retazos de

18 Disponible en La Unión, «Marina Rubino: "No tenía una expectativa de sensibilizar tanto"», <http://www.launionregional.com.ar/wordpress/marina-rubino-no-tenia-una-expectativa-de-sensibilizar-tanto/>

espacios, temporalidades, imágenes, sonidos, idiomas, recuerdos y olvidos. Rubino aprovecha la pregunta sobre sus orígenes que el tribunal dirige a Yvonne en su declaración y se desprende del juicio, recurriendo a nuevas entrevistas y diferentes archivos que ensayan una respuesta con múltiples texturas sobre su identidad.

El segundo grupo de imágenes de archivo lo constituyen las imágenes de su Alsacia natal y de la Europa atravesada por la guerra. (Figura 4) Estas imágenes, siguiendo el análisis de Lanza en un artículo destinado a revisar los usos del archivo en el documental latinoamericano contemporáneo, pueden ser entendidas como ilustrativas y evocativas en relación a su potencia expositiva. Así, este tipo de imágenes se caracterizan por transmitir información de manera incuestionable, propiciando que el archivo tenga una función ejemplificadora, que «se alterna con entrevistas a testigos o se subordina a los discursos proferidos por el narrador, que justamente por su grado de autoridad epistémica sobre las imágenes ha recibido la denominación de “voz de Dios”» (Lanza 2010).

Estas imágenes están muy presentes en el documental, siempre en diálogo con otras imágenes de archivo y también con imágenes de tipo observacional. En la banda sonora, el testimonio de Yvonne, generalmente en torno a su infancia y primera juventud y en ocasiones algunas notas del *leitmotiv* musical que atraviesa el documental.

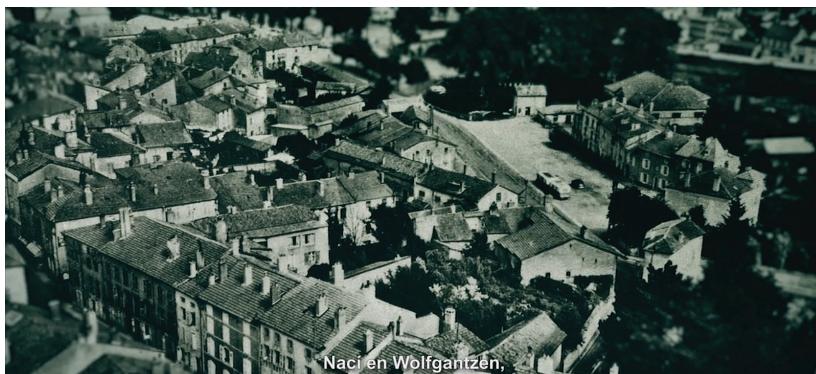


Figura 4. Yvonne (Marina Rubino, 2019)

El tercer grupo es aquel que reúne imágenes más biográficas o intimistas, aunque siempre concentradas en la acción militante en distintos contextos históricos y políticos (Nicaragua y Argentina). Este grupo está integrado por archivos de diversas fuentes, muchas correspondientes a archivos personales de actores/as involucrados/as en el documental, en algunos casos también entrevistados/as. En algunas ocasiones, estas imágenes aparecen insertadas desde el montaje para anclar o ilustrar el discurso; en otras son manipuladas o presentadas por los/as actores/as entrevistados/as. Esto deriva en una configuración variopinta y polifónica de registros de diversos contextos espaciales y temporales, pero que, en todos los casos, documentan el activismo de Yvonne.

Dentro de este grupo de imágenes podríamos incluir también el archivo «*inesperado*¹⁹», que remite a aquel que irrumpen en la puesta en escena, desconcertando a la protagonista (y tal vez, en mayor o menor medida a la realizadora). Esto lo encontramos dos veces, aunque con características distintas. La primera, en una estación de terminal de ómnibus en la que Yvonne, acompañada, espera. (Figura 5)



Figura 5. Yvonne (Marina Rubino, 2019)

19 Término propio.

La escena tiene un tono observacional y transicional, hasta que aparece un hombre que, con paso incierto, se acerca a Yvonne para mostrarle una foto que tiene en su celular en la que posa con ella y otros/as estudiantes militantes treinta años atrás en Iguazú. El otro momento en el cual este tipo de archivo se presenta con potencia sorpresiva es el mencionado anteriormente, en torno al recurso al llanto como procedimiento de dramatización. En esta escena, Yvonne entra a un espacio (que alguna vez fue familiar) y se enfrenta con la foto de su amiga, a quien no logra reconocer, hasta que le dicen quién es. Ese encuentro inesperado con una foto que remite a su juventud en Argentina produce una enorme commoción al interior de la escena y en los/as espectadores/as. (Figura 6)



Figura 6. Yvonne (Marina Rubino, 2019)

La voz testimonial, «porque tiene que haber un testigo en la historia»

El último recurso narrativo y formal que nos interesa mencionar es el de la voz testimonial, que se presenta a

través de entrevistas. Estas se construyen en planos medios y cortos, con composiciones descentradas que ubican a quienes dan su testimonio en alguna de las líneas verticales de los tercios, y en todos los casos en espacios que refieren al espacio personal o profesional de los/as entrevistados/as. Y si bien la voz que predomina es la de Yvonne Pierron, su relato no se construye solo con sus palabras, sino que se va urdiendo con las de otros/as referentes²⁰ de movimientos populares y derechos humanos. Creemos que el enorme valor de las entrevistas en este documental reside en que, a través de ellas, Rubino logra trascender la (invaluable) vida política y pasión militante de Yvonne Pierron, para además ponderar el lugar y la responsabilidad del testigo en nuestra historia reciente. (Figura 7)



Figura 7. *Yvonne* (Marina Rubino, 2019)

Es a través de las entrevistas que Rubino logra asimilar lo singular de la experiencia de Yvonne —singular en sus dos acepciones: ‘que expresa una sola unidad de los seres u

20 Entre los que se encuentran Jean Pierre Lhante, Teresa Gómez de Larrea, Maluca Ci-rianni, Ramón Moncho Enríquez, Margarita Monzón, Toti Olivo, Rogelio Tomasella, Da-niel Veltin, Salvador Abarca, Ruben Henning, Laila Tiki Marchesini, Chela Leyes, Santia-go Escobar, Luciana Piccioni Morgenstern, Horacio Verbitsky.

objetos a que se refiere'; y 'que es raro o extravagante'— para proponer un relato plural y necesariamente colectivo en la construcción de la memoria, la verdad y la justicia. Las entrevistas potencian la condición de testigo, no solo Yvonne Pierron —y de todos/as los/as referentes de movimientos populares que prestan su voz— sino también de quienes participamos como espectadores/as de este documental.

A modo de conclusión, «no importa cómo organices tu espiritualidad»²¹

En este apartado nos hemos dedicado a analizar el documental de Marina Rubino en sus dimensiones política, militante y estética y hemos advertido que no se encuentran escindidas sino que son parte de un todo indisoluble en la construcción de sentido. Identificamos las formas audiovisuales y los temas narrativos puestos en juego en esta película y trazamos paralelos con los del cine militante como parteaguas y en menor medida con la filmografía de la directora.

Comentamos algunas de las particularidades de la producción y del recorrido por festivales y espacios de exhibición del documental, así como los premios y reconocimientos obtenidos. En esta dirección, podemos agregar que, hasta 2019, se registraban 265 películas nacionales estrenadas en la fiscalización del Incaa, dentro de las que 110 son documentales. En la lista de películas argentinas, Yvonne ocupa el puesto 64, constituyéndose como el octavo documental con más entradas

21 Marina Rubino parafrasea a Yvonne Pierron en una entrevista televisiva a propósito del estreno de la película. Disponible en: Canal U, «Entrevista a Marina Rubino sobre su largometraje “Yvonne”», video en YouTube, 10:44, https://www.youtube.com/watch?v=cSDx-JNz1Zc&ab_channel=CanalU

vendidas (3158)²². Un dato que resulta interesante es que, de los primeros ocho documentales mejor posicionados en el ranking, cuatro tienen un corte político, social y en mayor o menor medida militante: *Tierra arrasada*, de Tristán Bauer en el puesto 15; *Que sea ley*, de Juan Solanas en el puesto 58; y *Latinoamérica, territorio en disputa*, de Nicolás Trotta y Esteban Cuevas en el puesto 61. Resulta interesante enfatizar que, en este recorte, *Yvonne* se constituye como el único documental realizado por una mujer.

Como hemos visto, el documental de Marina Rubino se nos presenta como una película que demanda un visionado activo, que nos subsume en una expectación reflexiva y consciente y que actualiza la importancia de la militancia política y social como manifestación humanitaria y como vocación espiritual indispensable para la revolución. Recurriendo a dramatizaciones, al uso del material de archivo y a la voz testimonial de sus entrevistados/as, Marina Rubino renueva su compromiso político y social, hilvanando un retrato necesariamente fragmentado de Yvonne que teje un discurso de denuncia sin fisuras en torno a los crímenes de lesa humanidad acontecidos en la última dictadura cívico militar. Ahí donde se encuentran los recuerdos y el olvido, el archivo y la ausencia, la lucha y la fe, la juventud y la vejez, la vida y la muerte, es en donde se vislumbra la figura de Yvonne y su abnegado espíritu revolucionario.

Decían Getino y Solanas (1969) en sus formulaciones hacia un tercer cine:

Somos conscientes [de] que, con una película, al igual que con una novela, un cuadro o un libro, no liberamos nuestra patria,

22 Disponible en: Fiscalización Incaa, (2021). «Ranking de películas estrenadas» http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_peliculas.php. Datos actualizados al 15/3/2021 21:03:27.

pero tampoco la liberan ni una huelga, ni una movilización, ni un hecho de armas, en tanto actos aislados. Cada uno de estos o la obra cinematográfica militante, son formas de acción dentro de la batalla que actualmente se libra. La efectividad de uno u otro no puede ser calificada apriorísticamente, sino a través de su propia praxis. Será el desarrollo cuantitativo y cualitativo de unos y otros, lo que contribuirá en mayor o menor grado a la concreción de una cultura y un cine totalmente descolonizados y originales. Al límite diremos que una obra cinematográfica puede convertirse en un formidable acto político, del mismo modo que un acto político, puede ser la más bella obra artística: contribuyendo a la liberación total del hombre.

Yvonne no solo recupera la trayectoria activista de una libertaria ejemplar, sino que actualiza el valor de la memoria como territorio en el que se disputa lo político. Toda la dimensión estética del documental contribuye a engrosar su dimensión política: las dramatizaciones para actualizar; el archivo para demostrar; la voz para (con)mover.

A través de *Yvonne* y junto a ella, Marina Rubino propicia el revisionismo histórico y posibilita una reflexión contundente sobre la liberación y la libertad; la militancia y la memoria; la justicia y la verdad; la responsabilidad y la solidaridad; la descolonización y la patria; la fe y la pasión, consolidándose no solo como una «bella obra artística» sino también como un «formidable acto político».

Bibliografía

- Canal 12 Misiones, «Marina Rubino, Ana Krichmar - documental Yvonne Pierrone - 310719», video en YouTube, 10:03, https://www.youtube.com/watch?v=3WuWRiWt1S4&ab_channel=Canal12Misiones
- Canal U, «Entrevista a Marina Rubino sobre su largometraje "Yvonne"», video en YouTube, 10:44, https://www.youtube.com/watch?v=cSDx-JNz1Zc&ab_channel=CanalU
- Céspedes, Jaime, «La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica», *Revista Cine Documental*, n.º 33 (2015): ISSN 1852-4699
- Fiscalización Incaa, (2021). «Ranking de películas estrenadas»
Acceso el 15 de marzo de 2021, http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_peliculas.php
- Getino, Octavio y Fernando Solanas, «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo», *Revista Tricontinental* (1969)
- Getino, Octavio y Fernando Solanas, «Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo», Cine Documental y Tecnología, <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Lanza, Pablo, «Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes», *Revista Cine Documental* n.º 1 (2010): ISSN 1852-4699
- Mestman, Mariano, «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación» En *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternatividades, soberanías*, editado por Susana Sel, 123-137. Buenos Aires: Clacso, 2009
- Rubino, Marina, «Marina Rubino: «Hay que elevar la categoría del testigo», Revista Wam, <http://www.revistawam.com/marina-rubino-hay-que-elevar-la-categoría-del-testigo/>

Televisión pública, «Visión Siete: Oficios Terrestres, Ivonne Pierron (primera parte)», video en YouTube, 5:09, (https://www.youtube.com/watch?v=oKU5K6ql8Mg&ab_channel=Televisi%C3%B3nP%C3%BAblica)

Un doble compromiso en la no ficción: aproximaciones sobre el cine ensayo contemporáneo en Argentina

Leandro Zerbatto

Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires, Argentina

Una mirada al cine de no ficción en el siglo XXI

En abril de 2020, en el contexto de aislamiento social, preventivo y obligatorio por la pandemia del COVID-19, el Canal Encuentro¹ presentó una novedosa propuesta denominada «Ciclo de no ficción», en la que se mostraron más de ciento veinte filmes de no ficción argentinos producidos entre 2010 y 2020 que tuvieron una gran repercusión en festivales a nivel nacional e internacional². La programación

1 Canal Encuentro es un canal educativo y cultural dependiente de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública del Estado argentino. Creado por el decreto n.º 533/05 en mayo de 2005, y reconocido por la Ley de Educación Nacional 26206 en diciembre de 2006, comenzó a transmitir el 5 de marzo de 2007, ofreciendo contenido de diferentes áreas del conocimiento bajo la perspectiva de un público amplio, plural y federal.

2 La sinopsis del ciclo en el sitio oficial del canal alude a que se tratan de «largometrajes contemporáneos que han tenido éxito recorrido internacional en los festivales de cine y las pantallas más importantes del mundo». Canal Encuentro, «Catálogo: Ciclo de no ficción», Canal Encuentro, [No ficción \(T1\)](#), [El silencio es un cuerpo que cae](#) – Canal Encuentro

del ciclo estuvo dividida en seis temporadas entre 2020 y 2021, en las que sobresalieron las nuevas temáticas puestas en debate, las miradas particulares de los y las realizadores/as y la diversidad de propuestas estéticas.

La decisión de otorgar espacio televisivo a un ciclo de filmes de no ficción argentinos, en una señal que llega a todos los puntos del país, destaca un reconocimiento institucional y de públicos en pantallas alternativas al de las salas de cine y festivales. Desde un punto de vista cuantitativo, se resalta la gran cantidad de filmes de no ficción producidos en el último tiempo; desde lo cualitativo, aparecen aspectos innovadores en cuanto al tratamiento formal y a las problematizaciones con lo real. El nombre del ciclo invita a preguntarse ¿qué se entiende por «cine de no ficción»?

La denominación «cine de no ficción» se plantea como un amplio campo donde caben todas las expresiones cinematográficas que se ubican en contraposición a la idea del cine de ficción, por lo que se puede decir que abarca las modalidades cinematográficas que mantienen un vínculo ontológico con lo real o, aludiendo a John Grierson, aquellas que plantean un tratamiento creativo de la realidad. Dentro de esta idea se encuentran las diferentes modalidades del cine documental³, pero también otros formatos como el cine experimental, el cine arte y el cine ensayo.

El título del ciclo «cine de no ficción» corresponde, entonces, a afirmar que en las producciones contemporáneas argentinas existe una zona vasta y extensa donde las temáticas, las narrativas y las estéticas propuestas dialogan

3 Bill Nichols desarrolla las modalidades del cine documental en función de sus cualidades de representación, estableciendo seis: expositivo, poético, observational, participativo, reflexivo y performativo. Michael Renov, en cambio, propone cuatro tendencias fundamentales del cine documental acorde a sus funciones retóricas y estéticas: registrar/mostrar/preservar, persuadir/promover, analizar/interrogar y expresar.

entre sí, alternando las líneas limítrofes de los géneros y las convenciones cinematográficas, proponiendo en su lugar formas alternas de narrar un relato, de organizar una historia y de representar un hecho.

La actualidad del cine de no ficción puede encontrar uno de sus principales antecedentes en lo que Lauricella identifica, a fines de los años 90, como uno de los momentos de auge del cine documental⁴. En ese entonces, Argentina atravesaba una amplia crisis desatada por las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999), las cuales se profundizaron con el gobierno de Fernando de la Rúa, llevando el descontento social generalizado a una insurrección popular que terminó con la renuncia del entonces presidente De la Rúa, en diciembre de 2001.

Esta crisis económica y social llevó a la conformación de diferentes grupos de realizadores/as y documentalistas⁵ que buscaron filmar lo que sucedía ante la inmediatez y espontaneidad de los hechos, constituyendo un eje político que funcionaba como contrainformación a lo promulgado por los medios hegemónicos televisivos. De esta manera, se filman las movilizaciones de organizaciones sociales, las formas de organización de los/as trabajadores/as

4 El otro momento de auge del cine documental en el país que identifica Lauricella son los años sesenta y setenta, simbólicamente marcado por las experiencias del Grupo Cine Liberación, Grupo Realizadores de Mayo y Grupo Cine de la Base, con la presentación de filmes como *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Gleyzer, 1974), y *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969).

5 Además de los colectivos de cineastas y documentalistas que identifican De la Puente y Russo como Boedo Films (1992), Contraimagen (1997), Primero de Mayo (1998), Cine Insurgente (1999), Ojo Obrero (2001), entre otros; se conformaron agrupaciones y asociaciones que nuclearon a los/as documentalistas y levantaron demandas específicas del sector, como el Movimiento de Documentalistas (1996), la Asociación de Documentalistas (ADOC) (2001), Asociación de Productores y Directores de Cine Documental Independiente de Argentina (DOCA) (2006) y Realizadores Integrales de Documental (2008). Maximiliano de la Puente y Pablo Russo, «El cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del video». En actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012.

desempleados/as y las asambleas en fábricas recuperadas⁶; todos símbolos sociales de lucha en aquel momento.

La posibilidad de vincularse con estos hechos se debe al arribo de la tecnología digital en todas las instancias de realización, haciendo de este el soporte más práctico para llevar a cabo las producciones, tanto por el costo de realización como por la liviandad de los equipos. Con la conciencia de este hecho se iniciaron años de reclamos del sector audiovisual que terminaron dando lugar a la aplicación de la Resolución 632/2007⁷, logrando un reconocimiento institucional —en términos creativos y económicos— por parte del Instituto de Artes Audiovisuales de Argentina (Incaa) hacia los documentales digitales y a la figura del/de la realizador/a integral.

A partir de la aplicación de esta resolución, «(...) empezaron a fomentarse las producciones documentales filmadas en digital, excluidas del concepto de “Película nacional” establecido por la Ley de Cine, que contemplaba el formato de 35 milímetros»⁸. La posibilidad de trabajar en formato digital facilitará desde entonces el acceso a un subsidio por parte del Incaa y renovará las posibilidades estéticas y narrativas del cine de no ficción.

6 Algunas obras de este periodo son *Por un nuevo cine en un nuevo país* (Asociación de Documentalistas Argentina ADOC, 2001); *¡Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrredón)* (Ojo Obrero, 2002); *Paso a las luchadoras* (Ojo Obrero, 2003); *Matanza* (Grupo Documental 1º. de Mayo, 2001); *Zanon es del pueblo* (Contraimagen, 2003) *Agua de fuego* (Grupo Boedo Films, 2001). En 2003 se llevó adelante la muestra “Cine Piquetero” en el Festival Internacional de Cine de Berlín dentro del Foro del Nuevo Cine, destacando la contrainformación de estos documentales y, al mismo tiempo, las representaciones cinematográficas de la crisis. Lorena García, «Por primera vez: una temática argentina áspera. “Cine piquetero” interesó a los alemanes», *La Nación*, 16 de febrero de 2003, “[Cine piquetero](#)” interesó a los alemanes – LA NACION.

7 En 2007 entra en vigencia la Resolución 632/2007, conocida por realizadores/as y documentalistas como «vía digital». Esta destaca, por una parte, la necesidad de aplicar la normativa en relación a la evolución tecnológica en las formas de producción, distribución y exhibición de realizaciones documentales; por otra parte, reconoce la significativa cantidad de documentales producidos a nivel nacional en formato digital, por lo cual ve la necesidad de fomentarlas.

8 Virginia Lauricella, «Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014». *Imagofagia*, n.º 17 (2018), 79.

Las posibilidades de vinculación con lo social y lo real otorgadas al cine de no ficción, sumado al posterior reconocimiento institucional del Incaa, harán de este campo un espacio propicio para generar y poner en circulación nuevos discursos y formas de narración de acorde a una postura política e ideológica, optando por expresiones estéticas ligadas a la subjetividad y la enunciación en primera persona. Sobre este último punto, Piedras identifica varios factores históricos, culturales y estéticos que influyen en el desarrollo de documentales en primera persona.

Por un lado, se refiere a los factores estéticos influenciables, tanto de las vanguardias cinematográficas como del vínculo del cine de no ficción, con la aparición del nuevo periodismo en la televisión. Retoma los estudios desarrollados por Ortega⁹, quien llama la atención sobre la influencia del *Direct Cinema* y del *Cinéma Verité*¹⁰ y, además, expone una tendencia a pensar el cine documental como práctica discursiva ligada al campo de la experimentación, al igual que lo utilizaban ciertas vanguardias de los años veinte. También tiene en cuenta las variables tecnológicas como el desarrollo de las cintas videográficas, aplicadas sistemáticamente a partir de los años ochenta.

Por otro lado, Piedras tiene en cuenta otros dos puntos para aproximarse a los discursos de subjetividad en el cine de no ficción. Hace referencia, en primer lugar, a la idea del teórico francés Comolli¹¹, quien «piensa la primera persona

⁹ Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona* (Buenos Aires: Paidós, 2014), 73–75, parafraseando a María Luisa Ortega, «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en *Documental y vanguardia*, ed. de Casimiro Torreiro y Josexo Cerdán (Madrid: Cátedra, 2005), 185–217.

¹⁰ El *Direct Cinema* y el *Cinéma Verité* son dos movimientos de vanguardia relacionados al cine de lo real de los años 60. El *Direct Cinema* tuvo su apogeo en EE.UU. y su propuesta era filmar la realidad sin intervenir en ella; el *Cinéma Verité*, por su lado, se desarrolló en Francia y buscaba producir impactos sobre lo real para capturarlos en la cámara. La itálica corresponde al texto del autor.

¹¹ Piedras, *El cine documental...*, 76, parafraseando a Jean-Louis Comolli, «El anti–espectador, sobre cuatro films mutantes», en *Pensar el cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, comp. por Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 45–72.

en el cine documental como una suerte de antídoto o reacción al discurso de los medios masivos de comunicación»¹². Además, señala las formulaciones de Renov¹³, quien marca el auge de la subjetividad en contraposición a la pérdida de representatividad por parte de colectivos políticos y sociales, de esta forma «un abanico de asuntos personales de raza, sexualidad y etnicidad se vuelven políticos»¹⁴.

En esa línea, Fraser identifica la disputa de lo político en la demanda de justicia social como «política del reconocimiento», expresando que el objetivo es la búsqueda de una integración social, aceptando y respetando las diferencias de quien no se asimile a las normas culturales dominantes. De esta forma, toma notoriedad en la escena política y pública y las demandas ya no solamente referidas a lo económico —«política de la redistribución», según Fraser—, sino también a partir de las identidades y de la vida íntima y privada.

Así, la «política del reconocimiento» se vuelve un campo de disputa en la esfera social entre nuevos discursos y planteos frente a estructuras ya formalizadas, cuyas expresiones se vuelcan hacia espacios artísticos y, específicamente, al cinematográfico, donde las miradas subjetivas, experiencias personales y formas de representación asumen un rol central. Frente a esto último cabe apuntar lo dicho por Retamozo Benítez, al señalar que la historicidad, memoria, experiencia y proyecto son «espacios propios de la conformación de los sujetos políticos y su identidad colectiva, y ponen sobre la mesa la necesidad de dar cuenta de las formas de disputa por los significados y la producción de discurso»¹⁵.

12 Piedras, *El cine documental...*, 76.

13 Piedras, *El cine documental...*, 76-77, parafraseando a Michael Renov, *The subject of documentary* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2004).

14 Piedras, *El cine documental...*, 77.

15 Martín Retamozo Benítez, «Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social». *Revista mexicana de ciencias políticas* 51, n.º 206 (2009): 85.

El documental latinoamericano da prueba histórica de su participación en la esfera social, pero Ortega destaca que el formato en la contemporaneidad está atravesado por la ironía, sospecha, fragmentación, incertidumbre, memoria y olvido, siendo estas las formas más arriesgadas, innovadoras y originales en el que se observa el pasado desde un presente desconcertante y un futuro incierto. Sin embargo, son estas imprecisiones del mundo contemporáneo las que hacen que Català opte por dejar de lado el concepto de documental —asociado a la idea de documento, de prueba de lo verídico— para adoptar el término «cine de lo real», aludiendo que este remite a un cine que busca sus materiales en la realidad, sin por ello desconocer su difícil adscripción conceptual.

En una era, como la actual, en que se inventan las realidades a conveniencia, en la que el mundo se divide en distintos niveles de la realidad que se cierran en sí mismos y son dominados exteriormente, el documentalista tiene la obligación de sorprender esas construcciones por la espalda: no mediante una cámara apostada pasivamente frente a la realidad, sino con una cámara utilizada como dispositivo hermenéutico que contemple a ésta desde dentro para mostrar su entramado. De este planteamiento se nutren el documental subjetivo, el falso documental, el film-ensayo, afianzados todo ello en la idea de que la transformación de la realidad pasa por un desvelamiento de la misma. [...] Se trata de una nueva lucha política por el dominio de la realidad que requiere no sólo nuevos mecanismos, sino también nuevas sensibilidades.¹⁶

De los formatos de no ficción nombrados por el autor, el de tipo ensayo gana notoriedad en espacios de exhibición de

¹⁶ Josep Maria Català, «La necesaria impureza del nuevo documental». *Líbero* 13, n.º 25 (2010): 53.

cine en el último tiempo en Argentina. Por una parte, el Centro Cultural 25 de Mayo, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, presentó un ciclo de títulos de filmes de no ficción llamado «Pensar entre imágenes: panorama del cine ensayo»¹⁷; así también, la sala virtual del sitio online Comunidad Cinéfila¹⁸ cuenta con el segmento «Retrato. Ensayos documentales sobre el arte y la historia argentina». Por otra parte, la plataforma Contar¹⁹ estrenó «Bitácoras»²⁰ en marzo del 2021 y, según la sección Medios y Comunicación Pública del sitio Argentina.gob.ar, «se trata de un ciclo que reúne cinco cortometrajes, a modo de ensayo documental»²¹. Estos espacios permiten identificar la constitución, explícita o implícitamente, de un lugar de discusión, formulación y realización de cine ensayo²².

17 Las películas presentadas en el ciclo durante octubre del 2020 en forma online fueron *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* (Carolina Rimini y Gustavo Galuppo 2015); *Cuatreros* (Albertina Carri 2016); *La baya* (Fernando Spinér 2018) y *Mujer Nómada* (Martín Farina 2018).

18 Comunidad Cinéfila fue en principio un cineclub que funcionaba desde el 2011 y que, con la llegada de la pandemia de COVID-19 y su particular impacto en las salas de cine, decidió en octubre 2020 por adaptarse a la modalidad de *streaming* virtual con un sitio web que proponía diferentes filmes, secciones y focos.

19 Contar es una plataforma pública de streaming dependiente de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública del Estado argentino. En ella se exhibe un amplio catálogo audiovisual de ficción, documental, musical o eventos en vivo. También está asociada a los canales de televisión del Estado, a los contenidos producidos por el Banco de Contenidos Universales Argentinos (BACUA) y eventos culturales realizados en el Centro Cultural Kirchner (CCK).

20 Fue la primera producción original de la plataforma del 2021 estrenada en marzo. Con la producción integral de Vanessa Ragone de Haddock Films, estos cortometrajes narran la experiencia y las reflexiones de las directoras sobre el 2020, el primer año de desarrollo de la pandemia. Los títulos del ciclo son *La delgada capa de la tierra* (Albertina Carri 2020), *Hecho a mano* (Julia Solomonoff 2020), *Diario rural* (Laura Citarella 2020), *Después del silencio* (María Alché 2020) y *Los cuadernos de Maschwitz* (Natalia Smirnoff 2020).

21 Medios y Comunicación Pública de la Jefatura de Gabinete de Ministros, «Contar estrena Bitácoras: directoras argentinas registran la pandemia», Medios y Comunicación Pública, *Contar estrena Bitácoras: directoras argentinas registran la pandemia | Argentina.gob.ar*

22 Provitina identifica los sinónimos del término: cine de ensayo, film de ensayo, film-en-ensayo, *film essay* y, en una categoría más amplia, ensayo audiovisual. Gustavo Provitina, *El cine-ensayo. La mirada que piensa* (Buenos Aires: la marca editora, 2014), 84.

El ensayo, el cine y lo político

Si bien Weinrichter señala que la noción actual del cine ensayo aparece a partir de los años ochenta, luego de la identificación de una serie de títulos emblemáticos de Jean-Luc Godard, Chris Marker y Harun Farocki, las formulaciones en torno al concepto no dejan de ser un debate constante en cuanto a su adscripción teórica y sus cualidades cinematográficas. A pesar del creciente corpus de publicaciones sobre cine ensayo, este sigue siendo un concepto elusivo; sin embargo, es inevitable observar cómo el término se impone debido al número de filmes que rebasan nociones tradicionales del documental y al auge del video como instrumento de exploración del mundo.

Más allá de las discusiones actuales o del desarrollo filmográfico, Weinrichter califica los textos de André Bazin o Alexandre Astruc como pioneros que supieron distinguir el potencial ensayístico del cine durante los años 40 y 50. Uno de los textos más célebres es el del mencionado Bazin, quien escribió sobre *Lettre de Siberia* de Chris Marker, en 1958. El crítico desarrolla la idea de que este «(...) es un ensayo documentado por el film. La palabra que importa aquí es “ensayo”, entendida en el mismo sentido que en literatura: un ensayo a la vez histórico y político, aunque escrito por un poeta»²³. Bazin señala dos perspectivas que se conjugan: la de la ciencia, a partir del análisis racional; y la del arte, entendida a partir de las emociones.

Con estas líneas, Bazin ya apunta algunas conjeturas en torno al formato como su relación con la tradición

23 «Chris Marker (1): Lettre de Sibérie por André Bazin», en la web oficial de Cinéfilo, acceso el 14 de febrero de 2021, [Chris Marker \(1\): Lettre de Sibérie por André Bazin | \(wordpress.com\)](https://cinéfilo.org/2014/02/14/chris-marker-1-lettre-de-sibérie-por-andré-bazin/).

literaria, la racionalidad de las ideas y la forma poética del texto; su definición, además, manifiesta la expresión histórica y política como forma de presentar una mirada sobre el mundo. Si bien Provitina señala que el cine ensayo arraiga en su estructura la forma sensible y la lucidez del racionalismo, Machado plantea una lectura menos dicotómica al decir que es una negación del antagonismo ciencia-arte, «porque en él las pasiones invocan el saber, las emociones construyen el pensamiento y el estilo pule el concepto»²⁴. Más allá de la forma de comunión de ambos mundos, es inevitable ver que existe una aceptación de que ambos conviven en el cine ensayo.

Font incluye al cine ensayo dentro del campo amplio de la no ficción, un campo al que Plantinga le encuentra un afán por «capturar la realidad» sobre la cual se organiza una mirada, se asume una postura y se presenta a través de un discurso. Cabe diferenciar dentro de este campo al cine ensayo con respecto a otros formatos como el cine documental; en el cine ensayo «el trabajo fílmico no parte de la realidad, sino de representaciones sonoras y visuales —dependientes de su contrato con lo real— que se amalgaman dejando visibles las huellas de un proceso de pensamiento»²⁵.

Si bien Weinrichter problematiza el abordaje del cine ensayo al decir que «se da por sentado que estos cineastas —Godard, Marker, Farocki— hacen ensayos sin caracterizar dicha categoría ni enlazarla con una práctica o tradición previa, si es que ésta existe»²⁶, se podría tomar en consideración los planteos que Weinberg realiza

24 Arlindo Machado, «El filme-ensayo». *laFuga* 11 (2010), [El filme-ensayo: | laFuga - revista de cine](#).

25 Alberto Nahum García Martínez, «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y sociedad* 19, n.º 2 (2006): 87.

26 Antonio Weinrichter: «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo», en *La Forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, ed. por Antonio Weinrichter (Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007), 20.

en el campo literario que instan a poner en consideración al ensayo con las tradiciones artísticas, de pensamiento, de posiciones éticas y estéticas con los que entra en diálogo implícita o explícitamente. De esta forma, para la autora, se puede pensar una línea de análisis que vincule elementos textuales y contextuales.

Vinculado a las tradiciones literarias en Argentina, por ejemplo, Grüner reconoce a la figura del/de la ensayista literario/a argentino/a como alguien que no se ha limitado a ser un «ensayista literario que describe», y pondrá valor al hecho de que este siempre ha sido un «hombre político», pero no como miembro de un partido político ni promulgador de ideologías, sino como «interpelador de la polis», es decir, como un sujeto con la capacidad de interpelar socialmente «cualquiera fuese su "tema"»²⁷.

El autor no solo reconocerá en el/la ensayista literario/a argentino/a una persona advocada a la convicción y la pasión como instrumento y objeto de su ensayo, sino que, además, este saber hipotético se conjuga como una práctica polémica que desafía los discursos hegemónicos (o no) que lo rodean.

En cuanto al campo del cine argentino, es destacable rever las formulaciones teóricas del Grupo Cine Liberación, realizadores del filme *La hora de los hornos* (1968), en el que uno de sus directores, Fernando Solanas, lo definirá, en una entrevista con Jean-Luc Godard, «como un film-ensayo, ideológico y político»²⁸. Esta afirmación del realizador sobre el filme no se gestiona en vano, sino que nace a partir de una serie de reflexiones en torno al cine como producto cultural de intervención política.

27 Eduardo Grüner, *Un género culpable* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2013), 42.

28 Jean-Luc Godard y Fernando Solanas. «Godard por Solanas, Solanas por Godard». *Cine del tercer mundo* 1, n.º 1 (1969): 48.

En 1973, Solanas y Getino escriben el libro *Cine, cultura y descolonización*, a modo de afianzar sus ideas políticas en torno al arte y más específicamente al campo del cine²⁹. Para el Grupo, el cine político es todo tipo de cine existente porque toda obra suscita una ideología, prevista o no, implícita o no. El cine político no se trataría en ese caso de una categoría particular —y marginal— del cine.

En este aspecto, la elección del tipo de cine político que se iba a realizar tenía que ver con los objetivos planteados para un determinado fin, por lo que es necesario que «coadyuven ideológica, expresiva y sensiblemente a los objetivos buscados»³⁰. Para el Grupo, no solo importa lo que se va a decir, sino el cómo, y para tal, es necesario adoptar un lenguaje y formato específico: «Lo que habla es cada imagen, cada sonido y el ordenamiento que se les da»³¹. El Grupo considera al cine ensayo como herramienta militante, política y revolucionaria y la dota de una serie de características y de objetivos políticos.

Es un cine reflexivo que insume por lo general una duración mayor y un trabajo de elaboración más intenso. En consecuencia, se trata de un cine de costos elevados y eficaz para un trabajo de largo alcance. La validez de sus análisis no deberían encerrarse en la coyuntura, sino que tendría que alcanzar vigencia durante meses o años, incluso exceder los marcos nacionales. [...] Tiende a formar cuadros, desarrollar

29 Su propuesta en el artículo «El cine como hecho político» consiste en categorizar dos tipos de cine que se enfrentan por ser ideologías claramente definidas y antagónicas. En esa confluencia de vanguardias artísticas y políticas, el grupo define a las obras cinematográficas en aquellas que actúan bajo la influencia de la ideología imperialista-burguesa o aquellas pertenecientes al antímporalismo, o, mejor dicho, a la clase obrera-popular. Esta categorización, explican, «son dos concepciones suficientemente complejas como para admitir todo tipo de subcategorías y políticas». Fernando Solanas y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1973), 126.

30 Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, 154.

31 Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, 155.

niveles de conciencia y de capacitación, etc.; es decir, *opera más en profundidad que en amplitud*.³²

Sin embargo, desde los postulados realizados por el Grupo Cine Liberación, los planteos de estrategias políticas se han transformado debido al surgimiento de nuevos debates y perspectivas sociales, culturales y filosóficas. Deleuze afirma que este cambio de perspectiva se debe a la conciencia de la existencia de una infinidad de pueblos, lo que hace fracasar los proyectos de fusión y unificación, y, por tanto, el pueblo asume el estado de minoría, que es donde el asunto privado se hace político.

En este espacio es donde la escritura del yo — carácter marcado en el cine ensayo — asume un contenido explícitamente político en el discurso y en la representación, sobretodo en la «capacidad de expresar cosmovisiones, historias y subjetividades periféricas o marginales respectos de los discursos sociales hegemónicos»³³. Es así que estas expresiones instalan en la esfera pública problemáticas desde una vivencia personal y diferencial de las interpretaciones sociales.

Apuntes sobre el ensayo en *Silvia y Buenos Aires al Pacífico*

El espacio de la crítica cinematográfica juega un rol activo a la hora de promulgar opiniones, conceptos o marcar tendencias en el desarrollo filmográfico. Para algunos filmes de no ficción de los últimos años, es destacable ver cómo el término ensayo

32 Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, 159. La itálica corresponde al texto de los autores.

33 Piedras, *El cine documental...*, 136.

gana espacio como reconocimiento formal para describir ciertas obras que expresan reflexiones, posturas y cuya estructura cuenta con una fuerte impronta poética y emocional.

Sobre este punto se destaca lo escrito en medios digitales especializados sobre *Silvia* y *Buenos Aires al Pacífico*, que identifican una serie de características que los ubican más allá del documental, destacando los ejercicios de exploración narrativa, la profundidad de las temáticas abordadas y las emociones expuestas en las obras.

En el sitio *Escribiendo cine*, Juan Pablo Russo presenta *Silvia* como «un ensayo documental biográfico, pero también autobiográfico»³⁴. Felix de Cunto apunta, en *CineramaPlus+*, que *Silvia* representa «un personalísimo ensayo de arqueología, exhumación y autopsia de la memoria»³⁵. Más categórica es la crítica de Diego Batlle en el diario *La Nación*, donde afirma que estamos frente a un ensayo crudo, honesto y desgarrador que es «mucho más que un mero ejercicio de *found footage* o una *home movie* complaciente, ya que en verdad se trata de una exploración íntima por parte de la realizadora».³⁶

Sobre *Buenos Aires al Pacífico* escribe Roger Koza en el blog de crítica *Con los ojos abiertos y*, en el epígrafe de una primera nota, señala que es «un ensayo poderoso sobre el cine, el trabajo, las máquinas, el movimiento y varias cosas más»³⁷. En otra nota posterior, que elabora el crítico en el mismo medio, señala que el film de Donoso «pertenece a la mejor tradición del cine ensayo, aquella en la que brillaron y

34 Juan Pablo Russo, «*Silvia*», *Escribiendo Cine*, 22 de julio de 2020, [Silvia | EscribiendoCine](#)

35 Felix de Cunto, «Crítica: *Silvia* (2018), De María Silvia Esteve», *CineramaPlus*, 23 de julio de 2020, [Crítica: *Silvia* \(2018\), de María Silvia Esteve - CineramaPlus](#)

36 Diego Batlle, «*Silvia*: un ensayo tan honesto como crudo», *La Nación*, 23 de julio de 2020, [Silvia: un ensayo tan honesto como crudo - LA NACION](#)

37 Roger Koza, «*Buenos Aires al Pacífico*», *Con los ojos abiertos*, 21 de enero de 2019, [BUENOS AIRES AL PACÍFICO - CON LOS OJOS ABIERTOS](#)

brillan cineastas como Chris Marker y Bill Morrison»³⁸. En otros medios, como *Hacerse la crítica y escribiendo cine*³⁹, si bien lo catalogan de documental, afirman que este desborda el concepto tradicional, al destacar su estructura narrativa y el tratamiento estético.

Con la conciencia de su función retórica y formal, el cine ensayo no solo se encasilla en un cuestionamiento de lo que revela la cámara de forma documental o ficcional, más bien se refiere «a una zona de la materialidad audiovisual que piensa, se expresa, enuncia su demanda reflexiva dialogando con todos los registros de la producción de imágenes y sonidos»⁴⁰. Como bien señala Provitina: el cine ensayo no pretende documentar, sino pensar los hechos.

En este sentido, el filme *Silvia* supera el panorama de documentación de los filmes familiares para presentarse como una reflexión abierta que excede el ámbito privado de diálogo para problematizar la violencia familiar y el entramado social e institucional patriarcal que la sostiene. Se trata de una historia no revelada sobre Silvia, protagonista del filme y madre de la realizadora, cuyas imágenes registradas en VHS a lo largo de su vida junto a su esposo e hijas entra en tensión con el relato y los diálogos de la realizadora con sus hermanas.

Las hijas de Silvia narran sus recuerdos familiares a través de una voz *over* que tensiona la historia presentada en las imágenes: una historia lineal, familiar y alegre donde están registradas las reuniones, los eventos sociales y las mesas compartidas. El contrapunto entre imagen y sonido borra la superficialidad de la imagen documental signada

38 Roger Koza, «Buenos Aires al Pacífico (02)», *Con los ojos abiertos*, 10 de agosto de 2019, [BUENOS AIRES AL PACÍFICO \(02\) - CON LOS OJOS ABIERTOS](#)

39 Me refiero a las críticas de Susana Allegretti y de Rolando Gallego respectivamente a ambos medios mencionados. Si bien en estas críticas no aparece el término 'ensayo', si aparecen ciertas descripciones fílmicas que ubican a las obras más allá de un panorama documental, pese a su inscripción en este término por los críticos.

40 Provitina, *El cine-ensayo...*, 94.

por sonrisas para narrar aquello oculto fuera de la historia del registro documental, o, en todo caso, aquello que sucedía cuando la cámara familiar se apagaba.

Si bien Nichols, al hablar de cine documental, destaca que las imágenes encarnan las subjetividades y patrones de relación social que constituyen nuestras ideologías, en este caso, las imágenes se ven mediadas por las voces *over* que piensan, analizan y reflexionan sobre el pasado al mismo tiempo que interpelan aquello que las imágenes expresan, conformando un nuevo significado. No se trata en este caso de lo que la imagen dice, sino de lo que se puede decir de las imágenes, de manipularlas y de darles un nuevo uso.

En este sentido, Weinrichter señala que el potencial del cine como ensayo se da con técnicas que modifican el valor y la potencia de la imagen —es decir, por diferentes modos de mediación entre autor e imagen— destacando el comentario verbal y el montaje. Los recuerdos, las preguntas y las dudas tensionan las imágenes de *Silvia*. El contrapunto entre lo que recuerdan las hijas y las cintas fílmicas propone una relectura de las imágenes, como si las imágenes se tratasen de una puesta en escena que no exhibe las dificultades internas y privadas de la protagonista, politizando entonces ese espacio y tensionando los ideales de la institución familiar.

Si bien en este caso el montaje juega un papel importante en el contrapunto entre imagen y sonido, en *Buenos Aires al Pacífico* el montaje se riñe mucho más con la fragmentación de la idea fílmica, de las reflexiones y de la propia historia social que intenta abarcar. Su estructura en actos no secuenciales apunta a una imposibilidad de narrar una sola historia lineal, y los recursos de los que se vale —entrevista, imágenes de archivo, puesta en escena, toma directa— señalan la fragmentación de la historia, una historia narrada con dos voces *over* que se alternan, una masculina y otra femenina, y algunas entrevistas que apelan al recuerdo personal y a la memoria social.

Si Provitina destaca la tendencia al pensamiento antisistemático, la negación de todo orden cerrado-unitario y la fragmentación como modalidad en los films ensayos, *Buenos Aires al Pacífico* destaca estos elementos al plantearse ser un film hecho con registros e ideas insuficientes, lo cual lleva al realizador a reflexionar sobre el tren, el cine, los sueños, el territorio, el movimiento, los trabajadores, las ruinas. Sin embargo, sus imposibilidades son un trasfondo concreto: el proceso de desarrollo del Estado moderno argentino en el siglo XX, marcado simbólicamente por reflexiones, apuntes históricos y datos sobre el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico.

Esta propuesta estética y narrativa de *Buenos Aires al Pacífico* se expresa en líneas a las que García Martínez acude para referirse a la crisis de las ideas de la modernidad:

(...) el texto único y totalizador propio del espíritu cartesiano de sistema cede su puesto al fragmentarismo, más adecuado para un pensamiento confuso y problemático que se enfrenta a una complejidad en la que ya no cabe una perspectiva unívoca ni un ideal de certeza libre de duda.⁴¹

Si ambos filmes están determinados por mediaciones conscientes por parte de los realizadores —mediaciones de la voz verbal y el montaje—, cabe destacar, entonces, cómo las decisiones formales entran en diálogo con aquello que se quiere dar a ver, oír, conocer y presentar del mundo. Se trata de la formulación del discurso, el que, para Plantinga, surge a partir del ordenamiento de la información categórica, retórica y/o narrativa, lo que hace que se priorice, releve o ignore algunas informaciones sobre otras.

41 García Martínez, «La imagen que piensa...», 88.

Este enunciado del discurso es visible de forma intrínseca en el proceso creativo que los realizadores revelan, como forma de mostrar también aquellas incongruencias al tratar con ideas y el mundo real, pero también formalizando una manera narrativa de presentar las reflexiones. Tanto *Silvia* como *Buenos Aires al Pacífico* develan mecanismos de la producción cinematográfica.

En el primer caso, los diálogos que se oyen entre la realizadora y las hermanas parecieran haberse realizado por fuera de la estructura narrativa, para luego entrar en contacto con las imágenes, generar un contrapunto e intensificar las emociones allí expresadas. En el caso de *Buenos Aires al Pacífico*, también se descubre el proceso de filmación al incorporar imágenes del sonidista y del camarógrafo en los espacios donde realizaron tomas, que están mayormente vinculados con las ruinas arquitectónicas del presente, en contraposición a las imágenes de archivo que muestran el empleo de la fuerza de trabajo y la movilización social. En ambos filmes se incorpora el proceso creativo en la obra final, develando que no es lineal sino más bien fragmentado, disruptivo y abierto.

Mientras *Silvia* se presenta como un ensayo que relata una historia no oficial por fuera de las imágenes, en donde la mediación, la experiencia y la experimentación generan el discurso alterno a la vida de la protagonista, *Buenos Aires al Pacífico* se plantea como un ensayo fragmentado de un proyecto fragmentado: el de una nación sólida y próspera para quienes la habitan, colocando al territorio como un espacio geográfico de disputa de intereses sociales y económicos.

En este marco —que oscila entre la experimentación formal, la subjetividad reflexiva y la formulación del discurso como disputa política— es que fluctúan algunos de los filmes ensayos presentados en los últimos años en Argentina. En este caso se trata de propuestas reflexivas sobre el territorio,

la identidad, la familia, la memoria, las instituciones, la historia, entre otros, planteados desde vivencias personales. La innovación y búsqueda formal, destacando los usos de la voz *over* y el montaje, permiten acudir a estos filmes con el doble compromiso, algo que, de acuerdo a Montero, define al cine como estético-formal e intelectual-ético.

Reflexiones parciales

Resta esperar al futuro desarrollo de la filmografía de no ficción argentina para observar alcances, discusiones y posicionamientos del y sobre el cine ensayo, pero es posible esbozar una síntesis parcial, con algunas cuestiones sobre la temática. Por lo pronto, este trabajo busca ampliar la mirada, abrir el debate y repensar el cine ensayo en Argentina, a partir de una exploración bibliográfica y una reflexión acerca de dos filmes ensayísticos: *Silvia y Buenos Aires al Pacífico*.

La concreción de filmes argentinos contemporáneos vinculados a la idea de cine ensayo está dada, en principio, por circunstancias, en mayor medida, políticas, sociales e institucionales. Una de ellas se inicia por los reclamos de los movimientos de documentalistas que se iniciaron a finales de los años noventa y se extendieron hasta la aprobación de políticas por parte del Incaa a mediados de los años 2000, como lo fue el reconocimiento a los formatos digitales de filmación y a la figura del/de la realizador/a integral.

Por otro lado, las luchas por las políticas de reconocimiento, con la posterior sanción de leyes por parte del Estado argentino, llegaron a ser un factor de interpellación que fluyó desde lo individual hacia lo colectivo, sobreponiendo discursos desde la experiencia personal y la historia íntima. Este factor de subjetivación, sumado a antecedentes culturales

y artísticos, potenciaron a reflexionar y politizar aspectos privados y públicos en el cine de no ficción.

El ensayo, de considerable tradición en los campos filosóficos y literarios, se presentó como un estilo propicio dentro del cine para indagar en expresiones reflexivas, introspectivas, autorales y políticas. Las capacidades del cine de articular imagen-sonido mediante el montaje lo hacen de un medio artístico propicio para expresar diferentes posicionamientos, miradas y visiones, politizando dos aspectos que son fundamentales en el cine ensayo: el estético y el discursivo.

Además, la producción de filmes ensayos en la no ficción argentina es atribuible a una serie de antecedentes históricos que dialogan no solo con el campo filmico, sino también con otros espacios artísticos, como el literario. En esta tradición se reconoce al/la ensayista argentino/a como alguien que interpela y polemiza las esferas sociales, trascendiendo las coyunturas históricas, debido a la profundidad y capacidad de análisis que posee el ensayo como forma.

Los aspectos resaltados representan la capacidad y/o potencialidad, de realizar cine ensayo contemporáneamente en Argentina, politizando aspectos de la vida pública y privada, y tensionando convenciones y formatos del cine de no ficción, llevando las propuestas hacia un lugar de discusión, tensión e innovación como sucede en *Silvia y Buenos Aires al Pacífico*.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Notes de literatura*. Traducido por Isabel Llano. Barcelona: Columna, 2001.
- Batlle, Diego. «Silvia: un ensayo tan honesto como crudo», *La Nación*, 23 de julio de 2020, [Silvia: un ensayo tan honesto como crudo - LA NACION](#).
- Català, Josep Maria. «La necesaria impureza del nuevo documental». *Líbero* 13 n.º 25 (2010): 45-56.
- De Cunto, Felix. «Crítica: Silvia (2018), De María Silvia Esteve», *CineramaPlus+*, 23 de julio de 2020, [Crítica: Silvia \(2018\), de María Silvia Esteve - CineramaPlus](#).
- De la Puente, M. y Pablo Russo. «El cine militante antes y después de 2001. Teoría y práctica del cine de intervención política en la era del video». En actas del *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2012.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Donoso Makowski, Mariano. *Buenos Aires al Pacífico*. Dirigido por Mariano Donoso Makowski (2018: Argentina; El Zonda Cine, 2018), Digital.
- Esteve, María Silvia. *Silvia*. Dirigido por María Silvia Esteve (2018: Argentina; Hana Films, 2018), Digital.
- Font, Domènec. «Un epílogo que podría ser un prólogo: en el maremagnum de la no ficción». En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Editado por Antonio Weinrichter, 192-201. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- Fráser, Nancy. «La justicia social en la era de la política de identidad: redistribución, reconocimiento y participación». *Revista de trabajo* 4, n.º 6 (2008): 83-99.

- García, Lorena. «Por primera vez: una temática argentina áspera. “Cine piquetero” interesó a los alemanes», *La Nación*, 16 de febrero de 2003, [“Cine piquetero” interesó a los alemanes - LA NACION](#).
- García Martínez, Alberto Nahum. «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual». *Comunicación y sociedad* 19, n.º 2 (2006): 75-105.
- Godard, Jean-Luc y Fernando Solanas. «Godard por Solanas, Solanas por Godard». *Cine del tercer mundo* 1, n.º 1 (1969): 48-63.
- Grüner, Eduardo. *Un género culpable*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2013.
- Koza, Roger. «Buenos Aires al Pacífico», *Con los ojos abiertos*, 21 de enero de 2019, [BUENOS AIRES AL PACÍFICO - CON LOS OJOS ABIERTOS](#)
- Koza, Roger. «Buenos Aires al Pacífico (02)», *Con los ojos abiertos*, 10 de agosto de 2019, [BUENOS AIRES AL PACÍFICO \(02\) - CON LOS OJOS ABIERTOS](#)
- Lauricella, Virginia. «Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014». *Imagofagia*, n.º 17 (2018): 71-100.
- Machado, Arlindo. «El filme-ensayo». *laFuga* 11 (2010), [El filme-ensayo: | laFuga - revista de cine](#).
- Montero, D. «Herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico». En actas de *Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporâni*. Barcelona: Auditorio del CCCB, 2006, [montero_david \(ocec.eu\)](#).
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ortega, M.L. «Historias discontinuas. Retóricas del pasado y la identidad en el documental latinoamericano contemporáneo». En actas del *Seminario internacional: La historia de América Latina hoy*. Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2011.

- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Plantinga, Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Provítina, Gustavo. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: la marca editora, 2014.
- Retamozo Benítez, Martín. «Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social». *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 51, n.º 206 (2009): 69–91.
- Russo, Juan Pablo. «Silvia». *Escribiendo Cine*, 22 de julio de 2020, [Silvia | EscribiendoCine](#).
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1973.
- Weinberg, Liliana. «El lugar del ensayo». *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 21, n.º 24 (2012): 13–36.
- Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo». En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Editado por Antonio Weinrichter, 18–48. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

Biografías de editores y autores

EDITORES

Miguel Alfonso Bouhaben

(Universidad Complutense de Madrid, España)

PhD en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid-UCM). Licenciado en Filosofía (UCM) y en Teoría de la Literatura (UCM). Investigador Posdoctoral (UCM) con el proyecto *Mediaclastia e imagomaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art*. Docente-investigador en la Universidad de las Artes y la Escuela Superior Politécnica del Litoral en Ecuador (2015-2022). Director de la revista científica *Ñawi: arte diseño comunicación*. Autor de 60 artículos en revistas científicas indexadas en WoS y Scopus. Coordinador del libro *Descolonialidades x Ñawray* (2022). Codirector del documental *Fragmentos por venir* (2020) presentado en festivales internacionales de cine de Francia, Colombia, México, Ecuador y Perú.

<https://orcid.org/0000-0002-4439-4596>

Javier Campo

(Unicen, Argentina)

Doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del Conicet. Profesor de Estética cinematográfica (Unicen). Autor de *Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas* (2020), *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later* (2019), compilador de *Cine documental, memoria y derechos*

humanos (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), entre otras publicaciones. Codirector de la revista *Cine Documental* (2009–2019). Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (Unicen).

www.javiercampo.cinedocumental.com.ar

AUTORES

Yanet Aguilera Viruéz Franklin de Matos

(Universidade Federal de São Paulo, Brasil)

Profesora de Historia del Cine en el curso de Historia del Arte de la Universidad Federal de São Paulo. Licenciada en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1985), magíster en Filosofía por la Universidad de São Paulo (1996) y doctorado en Filosofía por la Universidad de São Paulo (2007). Es directora del Coloquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAAL). Autora y organizadora de *Preto no Branco*, la obra gráfica de Amilcar de Castro (2005), y de *Imagen e Exílio* (2015). Directora y coguionista del cortometraje *Preto no Branco*. Escribe principalmente sobre cine, estética, ética, artes plásticas y política. Entre sus últimos trabajos ha publicado: «Como pensar o cinema indígena? A paisagem, uma categoria de pensamento» en la revista *Arte & ensaio*.

Juan Carlos Arias

(Politécnico Grancolombiano, Colombia)

Realizador audiovisual e investigador. PhD en Historia del Arte de la Universidad de Illinois en Chicago. Es autor del libro *La vida que resiste en la imagen* (2010), y de obras audiovisuales como *Instrucciones de domesticación* (2019) y *En la ventana* (2017). Trabaja el tema de la relación entre imagen, memoria y violencia desde la escritura y la

creación audiovisual. Actualmente es director del Centro de Creación Colectiva Tinkuy del Politécnico Grancolombiano en Bogotá, y desarrolla proyectos de creación con comunidades que han vivido el conflicto interno en Colombia. Fue docente del departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá y director de la revista indexada *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* entre 2015 y 2017.

Agustina Bertone

(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires/Conicet, Argentina)

Agustina Bertone es Realizadora Audiovisual por la Facultad de Arte de la UNICEN, donde se desempeña como docente e investigadora. En docencia, actualmente integra el equipo de catedra de Semiótica de la carrera Realización integral en Artes Audiovisuales. Es miembro del TECC, Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (Facultad de Arte, UNICEN). Es Becaria Interna Doctoral CONICET y Doctoranda por la Universidad de Buenos Aires. Su trabajo de investigación se centra en el estudio de los modos en que los nuevos paradigmas epistemológicos poscoloniales y descoloniales han influenciado la realización documental en torno a los pueblos indígenas que habitan la región noreste de Argentina.

Valeria Coronel

(Flacso, Ecuador)

Historiadora, PhD. del departamento de Historia de New York University y tiene una maestría en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso, Ecuador). Actualmente se desempeña como profesora titular principal e investigadora de Flacso, Ecuador. Además, es catedrática del departamento de Sociología y Estudios de Género, del doctorado en Historia Andina y miembro del coloquio de investigación en sociología política. Su investigación principal ha dado cuenta de la transición del Estado oligárquico al Estado nacional social en la región andina, formas de movilización e integración del

campesinado indígena en los partidos políticos (siglos XIX y XX). Fue beneficiaria de la beca Henry M. MacCracken Fellowship para los estudios doctorales y también del Fondo de Desarrollo Académico Flacso Ecuador por tres ocasiones.

Tomás Crowder-Taraborrelli

(SUA-California, Estados Unidos)

Estudió Periodismo y Cine en San Francisco State University, donde recibió su licenciatura en artes en 1990. En 1994 recibió una maestría en Literatura Comparada de San Francisco State University. Luego ingresó al programa de doctorado en español y portugués en University of California y recibió su doctorado en 2001. Fundó el colectivo cinematográfico Cine Campesino y realizó dos documentales en Honduras (2002-2004). Luego recibió una beca en Humanidades en Stanford University, donde enseñó e investigó sobre el papel del cine en la investigación de crímenes contra la humanidad. También cofundó y dirigió el Stanford Film Lab entre 2004 y 2008. Actualmente enseña Estudios Latinoamericanos en Soka University of America (SUA) donde está trabajando en un manuscrito titulado *El documental y los años del cóndor*. Es miembro del colectivo de editores coordinadores de la revista *Latin American Perspectives: A Journal of Capitalism and Socialism*.

Lizbeth Espinosa

(Universidad de las Américas Puebla, México)

Es graduada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Maestría en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Diplomado en Postproducción Cinematográfica Digital (EICTV) y en Cinefotografía (UDLAP). Actualmente, es estudiante del Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura (UDLAP). Desarrolla temas de investigación sobre cine y cultura, cine y representación, y cine y ciencias cognitivas. Productora y postproductora audiovisual (La lavandería,

Klepka Producciones, Corea Films), y docente de la Escuela de Cine y Producción Audiovisual y de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla hasta el 2012 (UPAEP). En el presente, es docente de la Escuela de Ciencias Sociales de la UDLAP en el área de Comunicación y Producción Audiovisual.

Andrés Dávila

(Universidad de las Artes, Ecuador)

Realizador audiovisual e investigador. En el 2013 obtuvo un Máster en Cine y Estudios Audiovisuales en la Universidad Sorbonne Nouvelle, en donde realiza actualmente un doctorado. Su práctica artística explora la relación entre etnografía y cine experimental. Ha colaborado con cineastas y coreógrafos de danza contemporánea en proyectos de *performance*, videoinstalación y cine experimental en Colombia, Ecuador, Francia, Italia y Suiza. Actualmente vive en Ecuador, donde trabaja como docente en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes (Guayaquil). Su film *Sour Lake* (2019) ha sido seleccionado en diferentes festivales internacionales de cine y arte contemporáneo como el Festival Internacional de Cine Visions du Réel (Suiza) y EDOC (Ecuador).

José Antonio Figueroa

(Universidad Central del Ecuador, Ecuador)

Doctor en Antropología Social. Finalizó su tesis de doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos y Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Georgetown. Y una segunda tesis de doctorado en Antropología Social de la Universidad Rovira I Virgili en Tarragona, España. Actualmente trabaja como profesor e investigador en la Facultad de Artes, Universidad Central de Ecuador. Es director del proyecto «Afro-esmeraldeños: memoria intelectual, social, cultural y apropiación territorial». Es investigador del Center for Advanced Latin American Studies (CALAS) en Hannover y director del proyecto.

Jorge Flores

(Universidad de las Artes, Ecuador)

Docente investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes del Ecuador con amplia trayectoria en investigación y educación. Cuenta con un Doctorado en la Universidad Nueva Sorbona París 3, y una maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires. Entre 2012 y 2017 fue miembro investigador del Instituto de Cine y Memoria (IRCAV) de la Universidad Nueva Sorbona. Ha realizado y presentado investigaciones conjuntas en Brasil, Canadá, Ecuador, Francia, Italia y Polonia. Además, ha trabajado en la creación de la Semana del Cine Ecuatoriano en Francia. Actualmente investiga sobre los métodos de producción del cine realista, imparte docencia y trabaja en sus proyectos cinematográficos propios.

Magalí Mariano

(FA-Unicen, Argentina)

Realizadora integral en Cine, Video y Televisión en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Es ayudante diplomada en la cátedra de Realización 1 en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (FA-Unicen). Investiga en Girat (Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil en FA-Unicen). Actualmente está cursando estudios de postgrado (maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica en FA-Unicen). Actualmente se desempeña como coordinadora de Actividades de Extensión de la Facultad de Arte de la Unicen. Miembro del proyecto de investigación «Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)» (Unicen).

Nicolás Scipione

(FA-Unicen, Argentina)

Escribió *El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes* como tesina de grado de la licenciatura en Comunicación Social (UBA).

Desde 2004 participa como periodista en distintos medios alternativos de comunicación y entre 2010 y 2014 dictó distintos talleres de periodismo en unidades penitenciarias de distintas provincias del país. Actualmente, forma parte del proyecto de investigación «Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)» (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología - Unicen). Cursa la maestría en Arte y Sociedad Latinoamericana de la Unicen.

María Paulina Soto Labbe

(Subsecretaría de Patrimonio, Chile)

Investigadora, académica, gestora y cooperante internacional en Políticas Culturales. Es doctora en Estudios Americanos, con especialidad en Estudios Sociales y Políticos por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (Usach). Ha desempeñado los cargos de directora del departamento de Estudios y Documentación del actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile (por 8 años) y fue vicerrectora académica y rectora de la Universidad de las Artes de Ecuador (por 4 años). Acaba de ser designada subsecretaria de Patrimonio para el gobierno entrante de Gabriel Boric, en Chile.

Sergio Zapata

(Festival de Cine Radical, Bolivia)

Crítico e investigador cinematográfico. Cofundador del Festival de Cine Radical, la Escuela Popular de Cine Libre y de la plataforma *Imagen Docs*. Docente universitario en carreras de cine y periodismo, crítico de cine facilitador de procesos populares que emplean el cine y audiovisual, animador cultural. Escribe crítica cinematográfica en medios impresos y digitales desde 2005. Dirige el programa radial «La mirada incendiaria», es docente universitario, investigador cultural, curador y programador. Ha publicado libros y artículos sobre cine boliviano. Sigue las líneas de investigación: visualidades, cine y poder.

Leandro Zerbatto

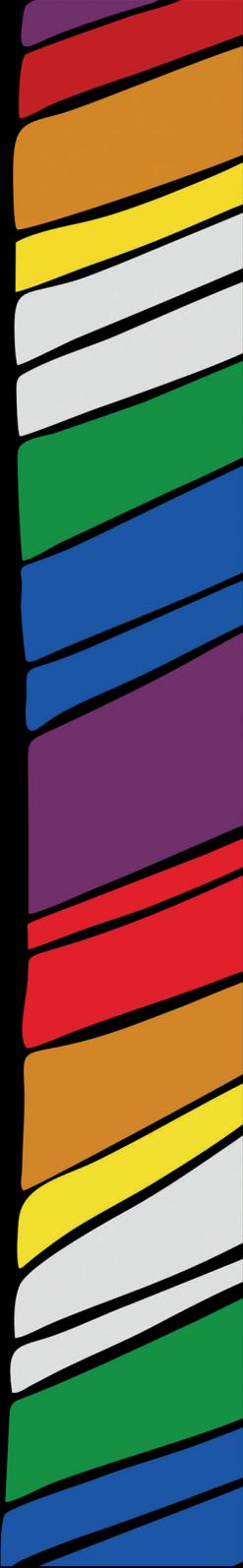
(CeDinCin-Centro de Culturas de Izquierdas, Argentina)

Licenciado en Cine y Audiovisual por la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (Brasil) y técnico en medios audiovisuales y fotografía por la Universidad Nacional de Misiones. Actualmente realiza la diplomatura en Cine Argentino: Ficción y Realidad por la Universidad de Buenos Aires y postuló un proyecto de investigación al Conicet a través del CeDInCi sobre cine-ensayo en Argentina. Es director de Los Planos y codirector de Higinio y se encuentra desarrollando su primer largometraje y una miniserie.

Una coedición de la Universidad de las Artes del Ecuador
y Unicen de Argentina, bajo los sellos editoriales
UArtes Ediciones y Arte Publicaciones.

Septiembre de 2022.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.



Los movimientos sociales utilizan herramientas audiovisuales para visibilizar y dar voz a sus luchas, para denunciar agresiones, para defenderte de arrestos falsos, para llenar de contenido las redes sociales como nuevo campo de batalla política digital frente a los medios de información tradicionales. Sin duda, el cine y el audiovisual latinoamericano se pueden definir por su politidad militante. Y aquí la tradición del cine político de la región resulta fundamental. Entonces, ¿cuán hijas de su tiempo son las voluntades de registro y realización de videoactivistas hoy? ¿Qué es lo típicamente «latinoamericano» en el hacer político audiovisual? Es nuestro deseo que los textos aquí reunidos, producto de investigaciones originales, nos puedan aportar elementos para tratar de encontrar algunas respuestas posibles a dicho interrogante.

El libro pretende explorar una cartografía posible sobre las visualidades de las luchas, rebeliones, paros y estallidos acaecidos en América Latina, así como las nuevas posibilidades de crítica visual abiertas por la teoría descolonial y por el cine militante contemporáneo.